

**UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI NAPOLI
"FEDERICO II"**



**FACOLTÀ DI ARCHITETTURA
DOTTORATO DI RICERCA IN COMPOSIZIONE
ARCHITETTONICA**

XXIII CICLO

*DA REYNER BANHAM A REM KOOLHAAS ATTRAVERSO
L'ARCHITECTURAL ASSOCIATION SCHOOL DI LONDRA
DIRETTA DA ALVIN BOYARSKY*

DOTTORANDO: RAFFAELE NAPPO
TUTOR: PROF. ARCH. ALBERTO CUOMO

a Maria con amore

Sommario

PREMESSA.....	4
1 ARCHITECTURAL ASSOCIATION	6
1.1 <i>L'evoluzione e le influenze</i>	6
1.2 <i>La ricostruzione dell'Architectural Association di Alvin Boyarsky</i>	13
1.3 <i>I corsi</i>	15
2 PROGETTO STORICO	18
3 GEOMETRY OF SECESSION	22
3.1 <i>Cederic Price</i>	22
3.2 <i>Fun Palace</i>	33
3.3 <i>London Aviary</i>	36
4 IL NASTRO TRASPORTATORE.....	38
4.1 <i>What's wrong?</i>	38
4.2 <i>Città-La catena di montaggio</i>	41
4.3 <i>Natalini's lecture</i>	45
4.4 <i>Il caso Olandese</i>	47
4.5 <i>Inghilterra</i>	49
4.6 <i>Effetti</i>	50
4.7 <i>Exodus or The Voluntary Prisoners of Architecture</i>	54
4.8 <i>Coketown Delenda Est</i>	57
5 IL DERIVATO REM KOOLHAAS	65
5.1 <i>La formazione di Rem Koolhaas</i>	65
5.3 <i>Il Centro Prada, New York (2001)</i>	69
5.4 <i>Il Centro Prada, Los Angeles (2004)</i>	70
5.5 <i>Il Centro Prada, San Francisco (2000 concept)</i>	70
5.6 <i>Prada Trasformer, South Korea, Seoul, 2008</i>	71
5.7 <i>Associazione Panopticon</i>	72
5.8 <i>CCTV: il Velo dell'Ikons</i>	86
5.9 <i>Il principe d'argento fotografato alla fondazione Prada in largo Isarco a Milano</i>	97
6 INTERVISTA A RENATO DE FUSCO.....	107
7 CONCLUSIONI.....	112

PREMESSA

Questo testo è rivolto alla ricostruzione dei legami tra Banham, Boyarsky e Koolhaas su cui si basa il cosiddetto “Progetto Storico”, concetto maturato in Reyner Banham con lo scopo di rileggere e dare continuità ad alcune istanze del Movimento Moderno non rifiutando il processo capitalistico occidentale. L’intento anzi, era proprio quello di funzionalizzarne le contraddizioni, inserendo l’architettura come parte attiva di questo processo. Si è quindi tentato di evidenziare le differenze tra tale atteggiamento e quelli di altri circuiti architettonici nella critica alle scelte accademiche della tendenza Italiana. Le traduzioni del “Progetto Storico” di Banham sono molteplici, ma le più significative si possono ricondurre alla nascita del Pop con l’*Independent Group* e la ricostruzione dell’Architectural Association di Londra diretta da Alvin Boyarsky. Nel testo *Tradition of experiment the history of A.A. school* di Andrew Higgot, si sostiene infatti che l’ingresso di Boyarsky nel 1970 come preside della A.A. ha rappresentato la salvezza della scuola, entrata in crisi a causa delle rivolte studentesche, dei deficit economici e di un vuoto culturale causato dalla perdita dei valori tradizionali del Modernismo. Il preside, con un nuovo approccio metodologico, crea una *community* dove i dipartimenti sono liberi di ricercare e sovrapporre sul “fondo costruito” implicitamente da Banham con l’Independent Group. I riconoscimenti a Boyarsky sono molteplici: Philip Johnson, curatore con Mark Wigley della mostra *Deconstructivist architecture* al MOMA di New York (23/06/1988-30/08/1988) nella prefazione del catalogo, lo definisce il protettore di buona parte dei sette espositori nei loro anni di formazione e definisce l’associazione Londinese come “il fertile terreno dal quale è nata più di una nuova idea architettonica”. I ringraziamenti a Boyarsky sono inevitabili perché buona parte della mostra del MOMA riprende quella organizzata dalla A.A. nel marzo del 1988 con il titolo *International Symposium on Deconstruction*. I rappresentanti della scuola di Londra sono Tshumi, Himmelblau, Koolhaas, Libeskind, Hadid (allieva di Koolhaas). Nel testo particolare significato è offerto alla lettura della posizione di Koolhaas in quanto l’architetto che meglio rappresenta la scuola e che conduce a termine la sua parabola storica, l’esponente della A.A. che maggiormente riesce a collimare posizioni storiche ed identità diverse, mediante una multidisciplinare formazione che va dal mondo editoriale, alla pubblicità e al cinema. L’architetto olandese usa una linea guida sottesa tra Reynard Banham, Cedric Price e le regole dell’industrializzazione della comunicazione, abbracciando gli opposti e le contraddizioni. Questo linguaggio si forma sia attraverso la collaborazione con Oswald Mathias Ungers alla Cornell University sia nel sodalizio con Elia e Zoe Zenghelis e Medelon Vriesendorp con i quali, nel 1975, forma l’OMA (Officine for Metropolitan Association). Rem Koolhaas ottiene successivamente una borsa di studio da Peter Eisenman, preside IAUS (Institute for Urban Studies di New York), con la quale scrive *Delirious New York, un manifesto retroattivo per Manhattan*. In questo testo-manifesto Koolhaas propone risposte al senso dell’architettura contemporanea la quale,

svelando tutti i suoi legami sociali, politici ed economici, definisce un *environment* caratterizzato da frammenti urbani (Rockefeller Center, la sede dell'ONU) e fenomeni sensitivi (Radio City Music Hall, Cony Island), che compongono una fabbrica di esperienze artificiali in cui il reale è delirante. Esso tenta in tal modo di delineare gli effettivi moventi del reale in contrapposizione con la vocazione ideologica e capziosa della tendenza italiana che inscatola il reale in definizioni artefatte. In tutti i testi di Koolhaas, *Città Generica*, *Junkspace*, *S,M,X,XL* si evidenzierà poi la vocazione della città contemporanea assoggettata all'impulso consumistico, condizione *sine qua non* del fare. Diviene quindi in Koolhaas quasi un presupposto il fatto che la città contemporanea sia un po' come gli aeroporti, tutti uguali, cosa che pone in discussione il concetto stesso d'identità storica. La città generica, nata in America, è riscontrabile oggi in Asia, in Europa, in Africa, praticamente in tutto il globo ed è costituita da un'architettura veloce, che si regola su rapporti tra edifici noiosi e spettacolari, coniuga con efficienza la domanda con l'offerta, crea, consuma e ricrea, il tutto puntando lo sguardo sui codici espressivi della società, senza opporre ad essa alcuna resistenza ideologica, ma anzi interpretandone, sempre più provocatoriamente, le ansie e le ambizioni.

1. ARCHITECTURAL ASSOCIATION

1.1 *L'evoluzione e le influenze*

L'A.A.¹ ha sempre rispecchiato il tempo, anticipando il domani, e soprattutto usufruendo della storia come risorsa, energia, con cui alimentare lo slancio verso il futuro. Le origini della scuola risalgono al 1847, quando un gruppo di studenti e apprendisti architetti, tra cui Robert Kerr e Charles Gray, scontenti dei contenuti e dell'educazione accademica Vittoriana, crearono un'associazione dove si potesse discutere di tutto, senza formalismi e programmi universitari. La scuola e l'istituzione urbana erano i due presupposti del loro pensiero. La complementarità tra formazione ed attuazione era del tutto indipendente dai rapporti accademici convenzionali e questo permise alla scuola di risultare autonoma e prestigiosa. Nei primi 50 anni della sua esistenza, l'A.A. era un ritrovo per gli studenti che desideravano migliorare l'istruzione architettonica attraverso un programma di quattro anni. Essa fu riconosciuta dal RIBA² come scuola solo nel 1906. Nel 1917 si stabilizzò nella sua attuale sede a Bedford Square Londra, solo per un breve periodo, e durante la Seconda Guerra Mondiale, si trasferì a Hertfordshire. Non mancarono periodi di crisi, di forte destabilizzazione, come nel 1938 quando un gruppo di studenti si ribellò al preside Howard Robertson per le scelte antitetiche al Bauhaus e del Modernismo a favore del modello Beaux-Arts. Successivamente l'entusiasmo per le nuove tecnologie, la fiducia nell'architettura come strumento per migliorare le città, la qualità di vita furono influenzate dalle idee del socialismo urbano di "Corb" e dalla *Car Industry* Americana. L'eredità della Garden City all'interno della scuola si trasformò in varie soluzioni, anche in contrasto tra loro, tutte condividendo l'idea di forti concentrazioni urbane ed utilizzando quanto la tecnologia potesse offrire. Gli anni 50' della scuola furono caratterizzati dalla presenza delle figure del preside Michael Patrick e del professore Martin J. Killick, quest'ultimo considerato da Peter Cook come il migliore docente del dopoguerra, non solo per l'elevata capacità di costruire e decostruire idee moderniste, quanto anche per quella di saper rileggere l'architettura Medievale, che gli meritò da Reyner Banham la definizione di "Cristo Misterioso". Le nuove idee dei due docenti ebbero un grande seguito ed infatti dal pensiero di Martin J. Killick si formarono architetti come John Gwynn, Alan Colquhoun, Sir James Stirling, Peter Smithson. Tra gli studenti, alcuni, sostenuti dalla rivista *Polygon*, crearono un movimento contro il Modernismo, a favore dell'uso espressivo degli elementi meccanici e tecnologici, secondo un atteggiamento che sarà tipico del Brutalismo architettonico, il movimento fondato, secondo Banham, da Alison e Peter Smithson, esponenti anche, insieme ad Aldo van Eyck, Jacob Bakema, Giancarlo De Carlo del cosiddetto Team X in cui si iniziarono le critiche al modernismo. Da Martin J. Killick nacque il Grunt Group Architecture, con Alan Colquhoun come massimo esponente, che si contrappose nettamente al *Brutalism* degli

¹ Architectural Association School in London.

² The Royal Institute of British Architects è un'associazione di architetti e conta circa 40'500 membri in tutto il mondo

Smithsons, come attesta il manifesto dei Grunt *Post-Corbusian Social Housing* nel quale si rievoca l'opera espressionista di Mies. Oltre alla nascita di vari gruppi studenteschi negli stessi anni si ebbe un forte legame tra l'A.A. e il Politecnico di Londra UCL, grazie alle idee di Reyner Banham, il teorico e critico britannico, allievo di Nikolaus Pevsner, che rappresentò il *trait d'union* tra la prima e la seconda metà del '900, o meglio tra il Modernismo e il Post-Modernismo. Lo storico inglese antimonumentale ed antiaccademico riconosceva infatti che la storia non è quella paludata di una ragione che si inverte nei fatti, ma quella dei fatti stessi, come si realizzano istante per istante, per cui il futuro è inteso non come tempo a venire fondato su una progressività logica, quanto come realtà imminente, prossima, sia per gli aspetti materiali che immateriale. E' altresì noto come, *L'architettura della prima età della macchina* Banham abbia espresso una sorta di estetica del tecnologico, lontana dall'idea macchinista di Le Corbusier, e rivolta a riconoscere la buona architettura nell'uso corretto dei nuovi mezzi costruttivi proposti dalla tecnica che l'avanguardia ed il modernismo avevano solo utilizzato intuitivamente: come nella Bugatti che propose nel suo testo a simboleggiare la bellezza tecnologica, l'architettura avrebbe dovuto sintetizzare mediante il corretto uso delle tecniche, costruttive ed impiantistiche, le sue possibili prestazioni (funzionalità ed efficienza) le quali ben si sarebbero manifestate, in tal modo, nel look formale.

1.2 L'incontro con la Pop Art.



Richard Hamilton, *Just What Is It Makes Today's Homes So Different, So Appealing?*, 1956, 26 cm × 24.8 cm, Kunsthalle Tübingen, Tübingen

Nel 1952, Banham fonda dell'*Independent Group*, con la collaborazione iniziale degli artisti Eduardo Paolozzi, Richard Hamilton, Tony Cragg, lo scultore William Turnbull e il fotografo Nigel Henderson, i quali, con l'esposizione *This is*

*Tomorrow*³, del 1956, alla Whitechapel Art Gallery, sanciscono la nascita della Pop art.

Dal Manifesto della mostra *This is Tomorrow*:

Unione di due menti

Di lui

Autoritaria hegeliana metafisica

Sogno di gesamtkunstwerk grande unione di

Tutte le discipline arte totale

Concezione ideale di armonia spirituale in un'unica mente simildivina

Tradizione di

Pianificazione romana opera wagneriana teatro sintetista

Eupalinos l'esprit nouveau il groupe espace

Una sola volontà a dirigere gerarchia di mani

Eroe culturale

Leonardo Da vinci

Di Lei

Libertaria rousseauiana medievalizzante

Sogno di collaboratori volenterosi

In condizionei da scriptorum AMDG

o almeno AMDG di elevate aspirazioni senza pose tradizione di

nazareni preraffaelliti kelmscott century guild

workwede wekstätte bauhaus

volontà e mani in libera associazione

oggetto di culto

cattedrale gotica

tu lo accetti?

Nell'art nouveau

Van de velde architetto e ricamatore proclama

La parità tra tutte le arti

Ma conseguenza orwelliana

una

architettura

si dimostra

più uguale delle altre arti insieme e

gli architetti

diventano

leader autoimposti di liberi collaboratori

capi eletti di gerarchie ideali

tengono un piede in due scarpe e consumano

oggetto di culto

AEG

eroe culturale

Walter Gropius

è un cubo

congresso e sindacato giacciono, si scopre una logica comune di estetica formale

unione che è tra pure commensurabilità misure percentuali e armonie di colori

³ “This is Tomorrow”, esposizione artistica avuta al Whitechapel Art Gallery a Londra, nel 1956.

protese verso
architettura pittura scultura
disciplina vista come una
del porre piani colorati nello spazio
quadrato additivo meccanico radicato
nella natura dei materiali e sfumatura di colori
struttura dimensioni degli oggetti d'arte
oggetto di culto
struttura spaziale
eroe culturale
max bill
prodotto finale
Mondrian in 3d sulla scala dell'uomo
Il ragazzo che cresce
Nella scala dell'uomo è grande
A sufficienza per entrare in
Matrice di piani griglia di linee
È ambiente quadrato ci entri
E non tu ma solo il catalogo può dire chi ha messo
il piano colorato sul pilastro colorato
pittore? architetto?
pilastro colorato sul piano colorato
architetto? scultore?
Piano colorato su piano colorato
scultore? architetto?
è qui che entri in gioco quando
le barriere sono divelte e solo
ambiente indifferenziato rimane
persino nella struttura spaziale si apre
in modi che superano l'arte
il custode
alexander dorner
si è fatto uomo
al di là dell'arte la strada è lunga scendi
dove ti pare
oltre
orizzontale
verticale
misura
armonia
l'oltre è più vicino astratto
alla supremazia di te figurativo
osservatore entrato senza estetico
il quale rigore regolare
la struttura più complessa
non è un ambiente con
il quale
anche un bruco nel terreno lo è
per te
su cui i simboli dell'interesse umano hanno lasciato un'impronta
finite le confezioni di contraccettivi
cartucce involucri vasi romani
palline da golf carbone kilroy
was here simboli che funzionano in alcuni
contesti sociali canali di informazione

*ma non tutti gli uomini sono uguali
 quando si parla di
 naso occhi orecchie bocche mani piedi
 e meno quando si parla di
 lingua sposarsi con una bruna
 dire non so 9 percento
 aver sentito parlare di cibernetica
 molto meno di quando si parla di
 aver sentito jackson pollock annette klooger
 coppi oberth abarth dirty dick godot nkruma tex
 RTP TNP IBM IBV PMI PLM PSI ESP EEG ARB IOJ NPL ZDA
 providence rhode island o il divino
 non importa come giudichi il fatto è che esprimi un giudizio
 i contesti sono composti di te
 di quel che ti piace e non ti piace
 semblabes
 e freres
 non serve attenersi ai quadrati
 padroneggi il contesto e il resto
 simboli e canali saranno aggiunti a
 Oggetto di culto
 eroe culturale
 prodotto finale*

*Te
 Te
 Te
 Te*

Reynard Banham

La corrente della Popular Art si diffonde rapidamente in America, in particolare a New York, dove Roy Lichtenstein, Claes Oldenburg, James Rosenquist, Tom Wesselmann, Andy Warhol si affermano nelle gallerie, denunciando gli idiomi della cultura dei grandi centri urbani, la pubblicità, il fumetto, la fotografia, il design. Non solo le merci di consumo sono messe in auge ma anche le icone del cinema e della musica. Emblematico è il quadro di Marilyn Monroe di Warhol ripetuta infinite volte, con continue varianti di colore: la donna è trasformata in un simbolo immobilizzato nel tempo del consumo.



Cover del primo numero degli Archigram magazine 1961

Il Boom della Pop Art influenza gran parte dell'arte degli anni 60', definita dagli storiografi "come una rivolta permanente contro l'ordine artistico stabilito, contro schemi superati incarnati da numerosi ismi"⁴ ed è proprio in quegli anni che il distacco con il passato si accentua. In un articolo su *Architettural Review*, Banham rapporta la Pop Art alla tecnologia, riferendosi ad una *Architettura Pop*⁵. Così il progettare modifica la sua essenza, non più progettare un modello futuro determinato, quanto andare verso un presente, proiettando il progetto sull'oggi. L'acquisizione di un pluralismo linguistico comunicante e l'accettazione di un mondo illimitato di forme viene però criticato da un gran numero di studiosi, come Manfredo Tafuri che definisce il pensiero dell'I.G. una "critica operativa" onde sottovalutarne il portato storiografico: "Si tratta, del resto, di un clima generalizzato nell'Inghilterra del dopoguerra e che ha al suo attivo le inquietudini dell'angry generation: il teatro di Osborne ne è solo una testimonianza di punta. Le foto di Henderson riprendono con accorata partecipazione gli alloggi Bye-Low della classe operaia Londinese, mentre le ricerche Pre-Pop di Paolozzi tendono al medesimo recupero di vitalità delle forme: il vecchio tema delle avanguardie storiche – la relazione fra lo spazio dell'esistenza e la pregnanza dell'esperienza vissuta – viene recuperato da una cultura, come quella inglese, che aveva nel complesso mostrato un notevole disinteresse per esso. Il nuovo problema piuttosto è come plasmare un ambiente che sappia suggerire e stimolare un uso sociale di tale postulata simbiosi tra forme e vitalismo esistenziale, senza ignorare la ricchezza insita nelle nuove tecnologie e in un'esplorazione del nuovo immaginario creato dalla variabilità, dalla mutevolezza, dalla casualità metropolitane."⁶

Negli anni 60' il distacco con il passato si accentua. La nuova generazione contesta il sistema borghese capitalistico, acquisendone però la tecnologia ed inserendola nel fare quotidiano. La nascita di vari stili musicali come i Mod, Yè-Yè, Hippies, Rockers, nati sul finire degli anni Cinquanta a Londra, segue il paradigma *Adopt, Adapt, Improve*⁷, accettando gli input che la società consumistica del periodo, in pieno boom, offre. L'A.A. non resta avulsa da questi fattori, ideando così alcuni modelli alternativi alle trasformazioni in atto dei quartieri Londinesi come Soho, Islington, Camden Town, King's Cross e dalle rive del Tamigi, prevedendo l'inserimento dei nuovi totem urbani, ovvero antenne e cartelloni pubblicitari. Il progetto di una stazione telefonica, ideato dagli allievi Dolan Conway e Brian Mitchener, con l'esaltazione delle antenne come simbolo del potere dei mezzi di comunicazione, diviene un esempio Pop della scuola. Anche il gruppo degli Archigram, fondato da Warren Chalk, Peter Cook, Dennis Crompton, David Greene, Ron Herron e Michael Webb, influenzato dalla corrente pro-popular, produce immagini neofuturiste incapsulando l'inconscio della middle class e ciò è ben rappresentato dai progetti Walking City e Plug-In-City. L'approccio fumettistico di Lichtenstein, pone l'ingresso dell'architettura nel business delle immagini, attraverso l'ideazione di

⁴ Klaus Honnef, *Pop Art*, Taschen, Colonia, 2004

⁵ Reyner Banham "Towards a pop architecture", *Architettural Review*, giugno 1962.

⁶ Manfredo Tafuri – Francesco Dal Co, *Architettura Contemporanea*, Electa Milano 2005p332

⁷ Adotta, Adatta, Migliora

ambienti meccanici adattabili con l'obiettivo di soddisfare il senso di piacere, annullando la celebre frase dell'americano Louis Sullivan *Form follows function* che asserisce il primato della funzione fino ad arrivare alla sua negazione, ironicamente compendiata in *la forma segue il fiasco*, colorito epitaffio di Peter Blake: "L'architettura in una società capitalistica si occupa di proprietà immobiliari ed è, di conseguenza, una branca del commercio. Inoltre quando è creatrice di forme visibili, l'architettura si presta naturalmente a diventare anche una branca della pubblicità ed in questo senso un'architettura pop esiste già da qualche tempo. Il padiglione Ford di Albert Kahn alla New York World's Fair del 1939 è il vero progenitore del genere ed i suoi discendenti sono ampiamente diffusi in tutti gli Stati Uniti sotto forma di sgargianti Hamburger bar e di altre rivendite ai bordi delle strade".⁸ Il gruppo legato a Buckminster Fuller, a John McHale ed a Reyner Banham influenza non solo il dibattito culturale londinese ma anche molti architetti come Richard Rogers e Renzo Piano, gli esempi della Peckham Library di Will Alsop a Londra e del Centre Georges Pompidou a Parigi di cui Jean Baudrillard critica l'effetto Beaubourg definendo l'edificio "una busta architettuale che contiene il vuoto, un buco nero divoratore d'energia culturale", luogo del coma avanzato della cultura dove ciò che vuole essere animazione è solo rianimazione, un contenitore industrializzato per la massa, da cui deriva massa.

Peter Cook, analizzando l'attività didattica dell'A.A. degli anni '50 e '60, individua alcuni progetti dei corsi come rappresentativi del dibattito culturale. Essi sono:

Metropolitan Megastructure

Rappresentata da R. Jones con il progetto "Riabilitazione della Terra", (del 5° anno 1954). Megastruttura di 2 milioni di abitanti: il megavolume predispone al centro i servizi collettivi (scuole, amministrazione, centri ricreativi) e ai lati abitazioni.

Housing Cliffs

Rappresentata da Dal ton. Eardley, Knott, Frazer (del 4° anno, 1956). Centri residenziali al centro di un' area industriale.

Vernacular Brutalism

Rappresentata da Anthony Matthes (del 5° anno, 1957). Case mediterranee su una scogliera di Procida, utilizzando materiali locali.

Crystalline Organic

Rappresenta da Reynolds, Drake, Lee (del 4° anno, 1958). Auditorium con forti contrasti tra simmetrie e antisimmetrie.

Structural Expressionism

Rappresentata da Ahrends, Burton, Koralek (del 4° anno del 1957). Edificio organico di impronta Wrightiana, ma associata ad un' elevata tecnologia.

⁸ Reyner Banham, *Architettura della Seconda Età della Macchina*, Electa, Milano 2004, p.114.

1.2 La ricostruzione dell'*Architectural Association* di Alvin Boyarsky

Alla fine degli anni sessanta l'ombra della chiusura dell'*Architectural Association* era più che una possibilità, generata da vari problemi tra cui quelli economici e la contestazione degli studenti per la probabile fusione con l'Imperial College. Il periodo nero della scuola riscoprì una nuova luce con l'attuazione del programma del professore Alvin Boyarsky. Il nuovo preside condusse l'A.A. dal 1971 al 1991 da una riva cupa ed insidiosa ad una rinascita, formando un grande numero di architetti con numerosi riconoscimenti internazionali. Docente carismatico riuscì nel 1971 a prevalere su Kenneth Frampton alla presidenza della scuola. I due architetti presentarono programmi radicalmente diversi: Kenneth Frampton voleva istituire un modello tradizionale, basato su curriculum e modelli d'insegnamento tradizionali, legati al senso della tettonica; Alvin Boyarsky, invece, che si proiettava maggiormente verso il futuribile, propose un programma con una diversità di corsi e materie reinterpretando la Bauhaus. I macrotemi scelti erano basati sulla rilettura del Modernismo, secondo la chiave tecnologica indicata da Banham, e sui cambiamenti indotti dalla società del consumo. La logica urbana era un tema molto caro a Boyarsky, ma affrontata in maniera diversa dalla Tendenza italiana, con rilievi sugli elementi eccezionali, se si vuole 'artistici', intorno ai quali si costruisce la città, dato che si era laureato studiando le teorie urbane di Camillo Sitte alla Cornell University, insieme a Collin Rowe. La repulsione verso i rigidi e burocratici corsi dei modelli d'insegnamento statali lo spinsero a non accettare la fusione con l'Imperial College, mantenendo così indipendente la scuola. Rispettando le volontà dei fondatori dell'A.A. e placando la rivolta studentesca, Boyarsky effettuò un riassetto della struttura educativa e di ricerca, apportando numerose modifiche, come promesso durante il discorso di presentazione agli studenti con l'allusione al *Rainmaker*⁹, colui che riporta la pioggia dopo un periodo di siccità, che entusiasmò gli animi e riuscì a creare un ambiente sereno. La nuova fisionomia della scuola si basava sulla suddivisione in tre grandi settori (studi generali, comunicazione, studi tecnici) e sullo *Unit System*, nel senso che gli studenti, dopo i primi tre anni di formazione, potevano scegliere le Unit Diploma, di cui solo una prevedeva il programma tradizionale al pari delle facoltà statali, mentre le restanti erano tutte sperimentali e i professori potevano svolgere la loro attività in totale autonomia. Il minimo comune multiplo delle varie Unit era ed è ancora oggi la formazione del *concept*, la stimolazione della linea del pensare-producendo nell'uso delle potenzialità tecnologiche. La scuola fu arricchita dalla costituzione della *membership* (organizzazione associativa che offre ai soci una varietà di corsi, pubblicazioni, esibizioni e letture serali), dalla nascita della rivista *A.A. Files*, e dall'introduzione di letture pubbliche, summer school, workshop, corsi di aggiornamento organizzati dal RIBA, nonché dalla creazione di spazi per la

⁹ Rainmaker (colui che produce la pioggia in italiano) ci si riferisce, nell'ambito del mondo finanziario, ad una persona che generalmente fa accadere le cose. Il termine viene spesso utilizzato in relazione ad operazioni finanziarie di fusione ed acquisizione.

socializzazione mediante la costruzione di ristoranti, bar, librerie, spazi per mostre. L'eliminazione della logica del voto, sostituita dal *portfolio*, raccolta di materiale di studio prodotta degli allievi. Secondo quanto è riportato nella rivista *AD* uno dei motti che contraddistinguevano la scuola era: "Noi creiamo una grande offerta di crescita e di sviluppo per gli studenti, combattendo con i disegni sui muri. Noi siamo gli inseguitori dell'architettura. Noi discutiamo. Noi discutiamo audacemente. Noi disegniamo affinché possiamo esibire i nostri lavori. Noi siamo una delle poche istituzioni rimaste al mondo vive".¹⁰ Il senso di democrazia e di uguaglianza trovava inoltre fondamento nell' "attribuire ad ognuno la direzione di ciò che il suo occhio riesce a sorvegliare"¹¹ a cui si univa l'ammirazione per Thomas Jefferson, Walt Whitman e verso quel mito americano che responsabilizza l'io ad attuare i propri sogni. Così Peter Cook, Dalibor Vesely, Bernard Tschumi, Elia Zenghelis, Charles Jencks, Ron Herron, Sam Stevens determinarono inizialmente la rinascita della scuola, continuata poi dalla seconda generazione rappresentata da Rem Koolhaas, Nigel Corts, Zaha Hadid, Peter Wilson, Jenny Lowe, Mohsen Mostafai (preside dal 1995-2004 attualmente preside del GSD di Harvard), Peter Salter, Christine Hawley, Tom Heneghan, Jeanne Sillett, Chris MacDonald, Will Alsop, Daniel Liebeskind. Le idee propugnate nella scuola si diffusero rapidamente nello stagnante universo accademico internazionale, e nella stessa Italia dove, attraverso gli Archizoom e i Superstudio con la loro "Superarchitettura", acquistarono importanza al punto che Boyarsky affermò di aver "trovato se stesso" nelle teorie del gruppo toscano che nel loro manifesto scrivevano: "La Superarchitettura è l'architettura della superproduzione, del superconsumo, della superinduzione al consumo, del supermarket, del superman e della benzina super. La Superarchitettura accetta la logica della produzione e del consumo e vi esercita un'azione demistificante dell'architettura"¹². L'esempio di ideazione ispirata alla poetica del Superstudio apprezzato da Boyarsky fu *Il Monumento continuo*, un oggetto costruttivo che conteneva l'intero globo e che portava al limite la distinzione del moderno tra naturale ed artificiale, per aprire il passaggio ad un nuovo pensiero ibrido di ricostruzione delle relazioni tra architettura e natura, destinate a fondersi in un unico progetto. D'altra parte in quegli anni era ormai nella coscienza di

¹⁰ *Architectural Design* n°4, 1972, "We create a very rich compost for students to develop and grow from and we fight the battle with the drawings on the wall. We're in pursuit of architecture, we discuss it boldly, we draw it as well as we can and we exhibit it. We are one of the few institutions left in the world that keeps its spirit alive..."

¹¹ Thomas Jefferson, lettera a Joseph C. Cabell del 2 febbraio 1816, Antologia degli scritti politici,

¹² Dal Manifesto della II° mostra di Superarchitettura, Modena 1967. Ispirato all'Ivy League look, cioè al modo di vestire nelle più prestigiose università americane: camicie bottom-down, giacche tre bottoni con revers stretti, pantaloni senza pences, cravattini fini, mocassini o brogues. I Mods presero ispirazione da questo look e ci misero il loro gusto, facendosi influenzare da tutto ciò che arrivava di nuovo dal continente europeo (soprattutto dall'Italia e dalla Francia, in quel periodo all'avanguardia nella moda): polo, maglie, scarpe, scooters, tagli di capelli erano tutti mezzi per creare il cosiddetto "total look", ovvero un'immagine nel complesso coerente ed elegante, del tutto distinta dal modo di vestire della massa omologata, ma non per questo sgargiante o di cattivo gusto. Il tentativo di differenziarsi dagli altri era continuo e il look dei Mods era in continua evoluzione.

tutto l'occidente l'idea che la società non si sarebbe più potuta identificare nel modello meccanico razionale della fabbrica tutta produzione, del primo capitalismo, essendo ormai avviata verso un altro modello, legato al consumo ed ai suoi luoghi avendo come simbolo il motto "lo voglio anche io", da cui il centro commerciale, un contenitore catalizzatore vetrina del nuovo e dell'inutile necessario.

1.3 I corsi

Corsi pubblicizzati nelle riviste specialistiche

Primo anno

Unit 3- Primo anno

Master: Mark Fisher

Tutor: Don Gray

Il primo anno si basava sull'insegnamento del disegno, soffermandosi sui problemi tecnologici. Le esercitazioni prevedevano il disegno di un meccanismo di caduta di un uovo o di un circuito elettrico rimovibile. In un altro progetto gli studenti disegnavano un vestito che doveva proteggere dal caldo e dal freddo.

Secondo e Terzo anno

Unit 3 -Intermediate

Master: Jeremy e Fanella Dixon

Mirava a scoprire uno stile personale, attraverso opere complesse come stazioni o abitazioni.

Colin Blanchard progetta una stazione come Logo.

Ilias Veneris disegna la pelle di un edificio.

Unit 2- Intermediate

Master: Su Rogers e David Shalev

Vi affrontava il rapporto edificio-città, natura-costruito.

Hanrietta Salvesen progetta una scuola inserita in un parco in modo tale che il verde si fondi nel costruito; la cucina diventa il fulcro di tutto lo stabile.

Unit 4 - Intermediate

Master: Tony Dugbale

Tutor: Andrew Holmes e Robin Evans

Verso un'architettura antica, un corso basato sull'integrazione del nuovo con le preesistenze. Il lavoro doveva portare all'emozionalità e all'empatia di nuovi spazi confidenziali e familiari, attraverso una rilettura dell'Art and Craft. "Gli edifici hanno altezza, larghezza, lunghezza, colore, tipo e sono difficili da capire se restano su carta. Noi speriamo in un lavoro solo in 3 dimensioni, usando un modello in larga scala e concentrandoci sullo stile solo quando abbiamo qualche cosa da disegnare. Questo processo potrebbe essere chiamato Costruzioni Surrogate"¹³.

¹³ Buildings have height, width, length, color and shape and are difficult to understand if they remain on paper. We shall therefore attempt to work exclusively in three dimensions using large-scale models as our medium, and concentrating on

L'allieva Ross Feller progetta un edificio per una comunità di artigiani e artisti, riusando le facciate decadenti, con l'innesto di una spina d'acciaio contenente la scala passante tra i piani. L'involucro decadente pone l'accento verso una *non banalità*, su uno stato tensionale che induce ad essere visto e ad essere notato; da qui un ottimo veicolo per la comunicatività. Si potrebbe addurre alle Costruzioni Surrogate di Dougale l'interpretazione dei *Best Store* dei SITE. L'intuito del gruppo formato da James Wines, Alison Sky, Emilio Sousa e Michelle Stone nell'esaltare la comunicatività, bilanciando le esose uscite con ottime entrate, ha fatto sì che la compagnia Best abbia costruito ben 10 Store in 14 anni, commissionando i progetti sempre i ai SITE.

Unit 8 Intermediate

Master: David Green

Tutor: Will Alsop, Warren Chalk, John Frazer, Tony

Gwilliam

L'unica regola per questa Unit era l'assenza di modelli dati per la progettazione. Tutto il corso si basava sulla formazione della capacità di scelta, concepita come momento centrale del fare architettonico. L'unico ausilio per il corso erano soluzioni offerte dalla storia.

“L'int. Unit 8 è essenzialmente una non unità, libera, mancante da un apparente struttura e organizzazione, assenza di una reputazione architettuale. Non esiste una direzione certa, una specifica area d'interesse. Nessuna imposizione dei tutor, conseguentemente una mancanza di uniformità...”¹⁴

Hans Hiegel progetta *House as a Metaphor on Decadence Of Civilization*. La casa è un manifesto dell'assurdo, una metafora sull'individualismo dell'architettura moderna.

Quarto e Quinto anno

Unit 4 Diploma Unit

Master: Fred Scott and Robin Evans

Il corso, basato sulle trasformazioni dell'abitare, sul rapporto tra la città (il sociale) e la casa (il privato), rivalutava il corridoio come strada, i vuoti urbani come ambienti umanizzati con lo scopo di ricreare lo spirito di comunità, alienato dall'individualità della società capitalista.

Unit 5 Diploma

Master: Mike Gold

Tutor: Peter Wilson, Jeanne Sillet, Paul Shepeard

Il programma della Unit era incentrato sul *figurativo* come reazione alla rinascita del recupero storico e agli intellettualismi della scuola. Il soggetto figurativo per Gold poteva esser preso da qualsiasi luogo e da qualsiasi cosa, per poi poter essere ricomposto ed inserito in un tessuto, anche in

stylish drawings only when we have something to draw, this process could be called SURROGATE BUILDING

¹⁴ Lotus international n° 21 anno dicembre 1978 p.8.

totale dissonanza. Il figurativo Goldiano accettava e promuoveva un alto livello di sperimentazione tecnologica.

Unit 2 Diploma

Master: Leon Krier

Tutor: Peter Allison

Il corso era orientato sulla progettazione di venti quartieri di Londra, basati sul rapporto strada-piazza come elemento cardine dell'edificio quartiere. La ricerca partiva da una lettura storica, morfologica e tipologica dell'urbanizzazione di Londra del 1750, 1850, 1900, 1970 per evidenziare le in varianti del *luogo artificiale*, costituite da piazze, strade, edifici.

Unit 9 Diploma Unit

Master: Rem Koolhaas e Elia Zenghelis

Tutor: Jeanne Sillett e Peter Wilson

(Elia Zenghelis studia all'A.A. con il professore Peter Smithson. Dal 1965 al 1980 insegnerà nella scuola.)

Il corso era basato sulla critica teorica delle analisi e teorie emergenti. Il progetto studio, non era pensato e redatto per esser un disegno tecnico mongiano, doveva evocare un discorso simile all'effetto dell'action painting e incarnare lo spirito situazionista. Le lezioni oscillavano tra i principi dei moti politici, le ricerche artistiche e la progettualità in termini di eventi. Le letture propedeutiche per il corso erano *Burrow* di Kafka, *Le città invisibili* di Calvino, *Library of Babel* di Borges, *Glass Bead Game* di Hasse. L'intento di Zenghelis era di porre attenzione tra le relazioni tra il verbo e il visuale, tra la descrizione/contesto e gli eventi/narrativi. "Per apprezzare realmente l'architettura, probabilmente bisogna sempre commettere un omicidio"¹⁵, tale frase era utilizzata durante le lezioni per evidenziare il potere dell'architettura, capace di manipolare l'esigente programmazione della sorprendente, inebriante produzione, ovvero giustapposizione o disgiunzione tra attività e contesto. Il sistema della unit accantonava la tecnicità per esaltare la coreografia, l'apparenza dell'evento. Così alle piante, prospetti e sezioni convenzionali venivano sostituite con esplosi assonometrici raffiguranti il *concept* ovvero la comunicazione di un evento. Contenuti che si contrapponevano consapevolmente e in modo netto all'avanzata Neo-Razionale e Neo-Storicista. Le scelte della unit erano tra le più radicali della scuola ed ebbero molto consenso tra i giovani aspiranti, i quali affascinati delle novità tecnologiche, TV, fotografia, movie, adottarono tali paradigmi alla progettazione di avvenimenti nella post industrializzata London East. I temi progettuali erano totem pubblicitari, stazioni ferroviarie, soluzioni per usufruire la congestione, *night-clubs*.

¹⁵ La frase originaria in inglese è *To really appreciate architecture, you may even need to commit a murder*.

2. PROGETTO STORICO

2.1 *Continuità o crisi, confronto tra Banham e Tafuri*

“E’ il tramonto di un’epoca o il rinnovarsi della società? Si può parlare di morte dell’architettura storicamente intesa?”¹

Su queste premesse Banham e Tafuri, personalità di spicco del panorama intellettuale architettonico della seconda metà del ‘900, affrontano il nodo cruciale del Movimento Moderno, rileggendone le vicende nei suoi contraddittori e complessi sviluppi fino al suo tramonto. E’ così che maturano due visioni differenti del “Progetto Storico”. Banham inizia ad affrontare il problema nel saggio *The New Brutalism* su *Architectural Review*. L’articolo non rappresenta esattamente la corrente brutalista ma raffigura, piuttosto, un manifesto di idee e di legami tra storia e architettura. Il saggio inizia con la necessità di “distorcere” la storia da parte dello storico-architetto secondo il proprio tempo per teorizzare una storia dell’immediato futuro, che è l’unico tempo progettuale possibile, un arco temporale determinato dall’estetica del consumo, dalla valorizzazione dell’immagine che trasmette, seppure in forma diversa, valori già presenti nel Modernismo. E pronosticare l’immediato futuro è per Banham come tracciare grafici: la storia sta al futuro come i risultati di un esperimento stanno al disegno del loro grafico. Tutto ciò riconduce agli studi del biologo D’Arcy Wentworth Thompson che nel testo *On Growth and Form* del 1917 analizza l’evoluzione della forma biologica, inscrivendola entro coordinate cartesiane ed applicando alcune deformazioni sempre più complesse. Ne derivano specie realmente esistenti proprio perché “un organismo è una cosa così complessa, che non può essere uniforme e costante in tutte le sue parti e soprattutto mantenere la propria forma nel tempo”. Quindi attraverso diagrammi e forze si può tracciare un andamento della forma. Nel discorso sull’architettura occorre effettuare delle aggiunte. Bisogna inserire, oltre alle forze fisiche e naturali cui si riferisce Thompson, anche le forze sociali ed economiche che caratterizzano la costruzione e l’uso di un oggetto architettonico. La città e le sue parti, ad esempio, subiscono modificazioni continue dell’assetto formale che derivano dall’uso, dall’organizzazione dei servizi e dalla rendita fondiaria. La forma viene quindi intesa come un elemento dinamico, determinato dalle relazioni che intercorrono tra l’oggetto ed il suo contesto.

La nozione di “Progetto Storico”, che raccoglie in sé tale metodo di deformazione del passato, delle sue forme, onde pronosticare quelle future, viene coniato da Banham per la prima volta dopo un’escursione alla Tair Carn Isaf in Galles, dove egli osserva due elementi del paesaggio: un obelisco tozzo in calcestruzzo ritenuto un fallimento sia per forma che per funzione ed un castello che rappresenta un trionfo per gli standard tecnologici del suo tempo. Sulla base di quest’esperienza Banham sostiene che “il paesaggio deve rappresentare il disegno di un successo ecologico per il suo luogo e per il suo tempo e non potrà mai essere altro che attuale” e dichiara che il processo evolutivo e la sua natura antiteleologica è la

¹ Ernesto N. Rogers, *Continuità o Crisi*, in Casabella n°215 del 1957 p 63

base per “progettare la storia”². Il progetto è visto come un’integrazione con gli aspetti pratici dell’esistenza nell’era delle macchine, un’architettura che deve interpretare “le emozioni della scienza e cavalcare la cresta di un’onda di invenzioni, scoperte ed applicazioni”. Un esempio esplicativo è il paragone che lo stesso Banham effettua tra la macchina ed il tempio greco: esso rappresenta il giusto riferimento per analizzare il binomio progresso-architettura e per dimostrare che il “bello” non è più assoluto, come veniva professato dall’accademia britannica, ma è il “bello” ideato dalla massa, risultato della capacità tecnologica della società. L’estetica del presente è quindi vista come “il mondo della macchina, che è lo specchio più terribile e fedele mai innalzato di fronte alla natura umana, dal momento che non contiene nient’altro che non derivi da quando è stato messo lì dagli uomini per realizzare i desideri e le decisioni”³. Invece nel testo *Man, Machine and Motion* egli esplicita la storia come progressiva soddisfazione del desiderio per concludere che le macchine non si autoproducono, né sono generate dalle leggi della natura, ma solo dalla realizzazione dei sogni e dei desideri dell’uomo. “L’immagine, attribuzione istantanea di valore, sogno che si sta realizzando, sospinge il tempo su per la scala dell’evoluzione; l’immagine come ponte attraverso il quale il futuro si attua ed è consumato”⁴. Esaltando la volontà del Pop, il “Progetto Storico” per Banham, oltre che sul desiderio reale, si basa anche su quello immaginativo proprio alla fantascienza, poiché offre una teoria della storia che collega la cultura alla temporalità, attraverso la tecnologia ed individua nei “pratici umanisti della tecnologia”⁵ la ricerca di un giusto equilibrio tra reale ed ideale⁶, ovvero tra praticità e visione. Nel rapportare l’architettura alla fantascienza egli riprende poi alcune citazioni di Moholy-Nagy: “Abbiamo bisogno di geniali utopisti, nuovi Jules Verne, non per abbozzare a grandi linee un’utopia tecnologica facilmente immaginabile, ma per profetizzare l’esistenza dell’uomo del futuro”⁷. La metodologia intuitiva è considerata come l’unico strumento capace di contenere il ritmo contemporaneo e di esternare ciò che si desidera senza utilizzare la struttura verbale, considerata incapace di esplicitare tutti i desideri del conscio, poiché “necessitiamo di intuizione ed i nostri sistemi linguistici “aristotelici” sono incompatibili con la struttura del mondo empirico, ciò che non può esser detto con i normali linguaggi trova spazio nel desiderio e nell’immagine”⁸. Banham con l’articolo *Neoliberty. The Italian Retreat from Modern Architecture*⁹ sostiene che buona parte dell’architettura italiana, non avendo il coraggio di guardare avanti, proseguendo la visione modernista, abbia deciso di ritirarsi, a favore di un ritorno al passato, un “regresso all’infanzia”. “Quando Casabella inizia a pubblicizzare e ad approvare edifici che quanto ad eclettismo storicista superavano di gran lunga quelli di Vagnetti,

² Reyner Banham, *On Tair Carn Isaf*, New Statesman 58, 19 sett. 1959 pp 354

³ Reyner Banham, *Where Man Meets Machine*, in The Listener, vol 54, pp. 325

⁴ Reyner Banham, *Man, Machine and Motion*, in Architectural Review, vol 118, 1955, pp 20

⁵ Reyner Banham, *Where Man Meets Machine*, in The Listener vol 54, p.332

⁶ Reyner Banham, *Edison, Missing Pioneer*, Daidalos 27, 1988

⁷ Laszlò Moholy-Nagy, *The New Vision*, Wittenborn, New York, 1947, p18

⁸ Jonathan E. Farman, *Pure Pop for Now People. Reyner Banham, Science Fiction and History*, in Lotus n°104 del 2000 pp 112-131

⁹ Reyner Banham, *Neoliberty. The Italian Retreat From Modern Architecture*, in Architectural Review, April 1959

quando lo studio BBPR allestì per la London Furniture Exhibition del 1958 una sezione italiana che sembra poco più di un inno, un elogio del gusto borghese milanese nella sua versione più nauseante e vigliacca e quando, infine, si vide la mostra italiana alla esposizione di Bruxelles, allora alla perplessità si sostituì un forte senso di confusione e forte disillusione”¹⁰. La Bottega d’Erasmus di Roberto Gabetti e Aimaro Isola è la scintilla per lo scontro tra le due parti, ma in realtà rappresenta il pretesto per affermare due strategie, due visioni differenti: una atta a rievocare “un poetico passato, poiché si è stanchi di una dieta saggia”¹¹, l’altra per essere totalmente inserita nella logica del desiderio consumistico, inteso come forza motrice della società. Seppure questi sguardi sono diametralmente opposti, entrambi rievocano un’architettura POPular. Per Tafuri “la bottega d’Erasmus, progettata ed eseguita con alta raffinatezza, si presenta come una ben calibrata sintesi di sapienza compositiva e di linguaggi allusivi, un vero e proprio flirt con l’età d’oro dell’architettura altoborghese dell’Ottocento italiano ed europeo e trapela, senza mai diventare citazione diretta, un infittirsi di aggettivazione che informa le superfici spezzate e ripiegate, con una rappresentività ermetica e stupefatta. Rispetto alla Torre Velasca, alla torre torinese dei BPR o alla casa alle Zattere, la bottega d’Erasmus ha il merito di eliminare ogni mediazione, rendendo esplicito il nuovo referente, chiamato a convalidare la vocazione autobiografica degli architetti italiani”¹². Tafuri menziona il “Progetto Storico” nell’introduzione del testo *Sfera e Labirinto*, dopo varie analisi maturate con i testi *Per una critica dell’ideologia architettonica* del 1968, *Progetto e Utopia* del 1973 e dall’attenta lettura di *Progetto e Destino* di Argan del 1965. Progettare la storia diventa una soluzione necessaria per contenere o complementare le forze capitalistiche, dopo lo scioglimento della tacita intesa fra le avanguardie del capitale e le avanguardie intellettuali, mediate dalla cultura in termini ideologici. “Non più le grandi sintesi astratte del pensiero borghese, ma il culto della più volgare empiria come prassi del capitale; non più il sistema logico del sapere, i principi della scienza, ma una massa senza ordine di fatti storici, di esperienze staccate, di grandi azioni compiute che nessuno mai ha pensato. Scienza e Ideologia di nuovo si fondono e si contraddicono, non più però in una sistemazione delle idee per l’eterno, ma negli eventi quotidiani della lotta di classe [...]. Tutto l’apparato funzionale dell’ideologia borghese è stato consegnato dal capitale nelle mani del movimento operaio ufficialmente riconosciuto. Il capitale non gestisce più la propria ideologia, la fa gestire al movimento operaio”¹³. Quindi il ciclo dell’architettura, all’interno di questa nuova configurazione, si fonda con i sistemi di comunicazione visiva, che si sviluppano ed entrano in crisi come un grandioso tentativo per risolvere squilibri, contraddizioni e ritardi tipici della riorganizzazione capitalista del mercato mondiale e dello sviluppo produttivo. Ciò si traduce con le modifiche dei modelli di analisi e previsione urbana elaborati, a partire dagli anni 30, da Kristallar, Losch, Tinbergen, Bos che lasciano il posto alla

¹⁰ Ibid.

¹¹ Ernesto N. Rogers, *Continuità o Crisi*, in Casabella n°215 del 1957 p 63

¹² Manfredo Tafuri, *Storia dell’architettura italiana 1944-1985* Einaudi, Torino 1986, pp71

¹³ Mario Tronti, *Marx, forza lavoro, classe operaia, in operai e capitali*, Einaudi, Torino 1966, p.171 e 172

programmazione dinamica e al pro-oggetto sociale come dimostrato dalle *Teorie delle decisioni* di Rittel. Fini e funzioni dei vari strumenti urbanistici sono grandezze in relazione tra loro ed in continua modificazione, quindi non possono più essere fissi per lunghi periodi né essere nuove istituzioni politiche. Tafuri individua nel sistema dinamico una crisi profonda del ruolo dell'architettura che, pur avendo sempre più strumenti tecnologici capaci di raggiungere l'ottimo economico\architettonico, seppur con forti conflitti tra razionalità\spreco, non riesce a determinare i progetti e ciò porta ad un inevitabile declino della "professionalità" in cui il ruolo ideologico dell'architettura diventa minimo o del tutto assente. La crisi dell'architettura, secondo lo storico italiano, era già stata enunciata da Piranesi nel *Campo Marzio*, mentre con Hilberseimer si assiste alla progettazione di cellule abitative, definite "macchine sociali", che non rappresentano un fare architettonico. Così "architettura come la politica è un mito ormai talmente consumato da non richiedere che su di esso si sprechino altre parole"¹⁴. La certezza dell'eclisse architettonica tafuriana può essere considerata come punto cruciale della "ciclicità storica" machiavelliana, ossia il processo che va dalla rovina alla grandezza, all'ozio, alla debolezza per poi tornare nuovamente alla rovina. Diversamente Banham focalizza la sua teoria sul concetto del desiderio della massa, intesa come reale indirizzo della volontà, essendo l'architettura un percorso inesorabile che, in quanto espressione dell'esserci, ci legittima a scrivere sempre il nostro tempo.

¹⁴ Manfredo Tafuri, *La sfera e il labirinto. Avanguardie e Architettura da Piranesi agli anni '70*, Einaudi, Torino 1980 p.2

3 GEOMETRY OF SECESSION

3.1 *Cedric Price*

Cedric Aprhys, meglio conosciuto come Price, è una figura cardine per lo sviluppo dell'architettura Postmodernista ed il suo contributo ha una tale veemenza e una forza dirompente da condizionare le teorie più ardite, sconvolgendo insieme a Raynard Banham e a Peter Blake la comunicazione artistica/architettonica, i principi d'identità imposti dalla Les Beaux Arts di Charles Batteux, le conseguenze moderniste e il rifiuto all'approccio neostoricista della tendenza italica. Price, Banham e Blake hanno penetrato il principio d'identità, non giungendo a nessuna definizione bensì approdando al non-identico, tramite un'operazione di totale apertura che ha dissimulato le certezze dei sette punti costituenti l'identità artistica (la pittura, la scultura, la musica, la poesia, la danza, l'architettura e l'eloquenza) di Charles Batteux. Se l'identità artistica per Batteux è divulgabile mediante principi applicati alla simulazione del presente, condurre il presente a forma di neostoria è un'azione retta solo con l'ausilio di strutture metafisiche quindi non aperte verso la simulazione del presente. Sin da Platone e Aristotele le arti si dividevano in produttive (Architettura e Musica) e riproduttive (pittura e scultura) e l'architettura sin dai tempi ellenici è inserita in un rapporto di produzione legato al presente in cui il processo evoluzionistico è dato da continui mutamenti che interagiscono tra loro. La discontinuità o meglio la continuità delle differenze tra prima e dopo induce l'unica possibilità dialettica rispettosa degli avi. Price analizza il concetto di arte e quindi di bello a partire dal suo utilizzo nel fare quotidiano e con Banham asserisce che l'architettura, o meglio il senso artistico, deve dialogare con le logiche produttive da cui nascono nuove logiche di consumo del tempo e consumo della vita. Morto Dio e morta l'urbis della città, l'uomo necessita di nuove icone, di nuovi ambienti da scoprire ed ammirare al pari del rapporto emotivo fruitori-architettura come ai tempi dell'anfiteatro Flavio a Roma (80DC-VI sec), del convento di San Carlo alle Quattro Fontane (1667 eretto da Francesco Castelli) o della vista all'ingresso al Temenos del santuario di Aphaia (Αφαία) ad Egina. Perché serve l'architettura al di là della sua destinazione funzionale? Forse Price risponderebbe: "Serve per essere bella", citando la prefazione del racconto Albertus di Theophile Gautier. L'architettura è disvelatrice di bellezza e serve al fare quotidiano per la demolizione/costruzione del verbo presente. La realtà racchiude una totale apertura per cui non la si può legare alle sole forme stereotipate storiche e per Aristotele ciò nell'arte può essere giusto ma nella realtà risulta impossibile. Ciò basterebbe per dimostrare le cause del fallimento della ricerca italiana espresse sulle pagine di Casabella-Continuità diretta da E. N. Rogers. Per Renato De Fusco

"Banham aveva il torto di essere, benché artista e critico d'avanguardia, ortodossalmente legato al Razionalismo per cui vedeva questo interesse, diciamo per il Liberty, come una ritirata dal Movimento Moderno. Il vero punto non era Liberty o non Liberty, dal momento che la polemica, con il pretesto di Gabetti e di Isola, era

con Rogers e sarà proprio Rogers a rispondergli: *Tu sei il custode dei frigidaires* perché la novità di Casabella-Continuità, che è stata la più importante rivista italiana e non è stata ancora superata, era il recupero della storia alla vicenda dell'architettura, storia che era stata bandita dal Razionalismo. Si direbbe un neostoricismo, inteso nel senso di ampliamento dell'orizzonte delle conoscenze, rivolto alla ricerca delle valenze rimaste inesplorate, una strana frase che coinvolgeva tutti noi che frequentavamo Casabella: recuperiamo le valenze a suo tempo non apprezzate dall'architettura del recente passato. Si trattò di un radicale cambiamento nei confronti della storia ed è questo che Banham non accettava perché dell'antistoria si era nutrito tutto il Modernismo. Si riteneva la storia una remora per la libera espressione dell'architettura, opinione che ha avuto anche l'ottimo Zevi negli ultimi anni. Per lui qualunque cosa potesse costituire un freno alla libera fantasia non andava bene. Ciò non vuol dire che Zevi fosse contro la storia, ma per affermare il mito della libertà creativa assoluta, che è una sciocchezza perché l'architettura ha dei vincoli e grazie a questi vincoli poi si realizza, ogni vincolo, come la stessa storia, da alcuni critici era considerato una cosa da bandire in omaggio appunto alla libertà creativa. La libertà creativa è sempre stata inserita all'interno del percorso storico, per esempio, Palladio, che è ritenuto il più classico degli architetti italiani, effettivamente si ispirava alla classicità del Manierismo ma la superava. Insomma gli antichi non hanno mai realizzato una villa come quelle palladiane. Non a caso ho citato Palladio, per dire che proprio l'architetto ritenuto più classico e da molti ritenuto, forse a maggior ragione, Manierista, operava sul classico innovazioni tali da far dimenticare il mondo antico in modo da dare un'immagine dell'architettura del suo tempo".¹ Price e Banham non sono antistorici poiché il loro sistema aperto acquisisce il tutto in una molteplicità di obiettivi. Operare sul classico innovazioni tali da far dimenticare il mondo antico in modo da dare un'immagine dell'architettura del suo tempo"²

Il neostoricismo è invece un'azione che tenta una chiusura nei confronti della capacità creativa. Il solo stabilire un punto di partenza storico impedisce l'utilizzo dell'evoluzione tecnica quindi è un'azione auto limitativa, poiché ancora più falsa della scissione forma/funzione che in modo piuttosto opinabile i critici adducono alle opere contemporanee. L'utilizzare la consapevolezza storica in condizione non vincolante è apertura e quindi è inseribile nella parametrizzazione di Tatarkiewicz. "Caratteristica distintiva dell'arte è l'espressione" scrive Wladyslaw Tatarkiewicz che sostiene che la caratteristica propria dell'arte risiederebbe nell'atteggiamento di colui che produce l'opera ovvero nell'atteggiamento dell'artista. Quindi è l'individuo, il singolo che ha il compito di propagare il messaggio artistico e ciò legittima la nuova parametrizzazione architettonica di Price in cui l'azione architettonica esplicita l'azione sui fruitori e quindi non nelle opere in sé. "L'arte ci imprime dei sentimenti piuttosto di esprimerli"³. Le ricerche di Clive Bell, di Roger Fry e di Stanislaw Ignacy Witkiewicz hanno condotto al concetto di creazione artistica e al concetto di "costruzioni di

¹Intervista dell'autore a R. De Fusco

²Ibid.

³Wladyslaw Tatarkiewicz, *Storie di sei Idee*, Aesthetica edizioni, Palermo p.30

forme”⁴, per August Zamoyski “arte è tutto ciò che è sorto per esigenza di forma”⁵. Sono tutte interpretazioni in cui il senso di forme è estendibile al vedibile, indipendentemente da ciò che rappresenta, in cui anche l’apparente non necessita di funzione ma rivela una funzione mentale (desideri, partecipazione, curiosità). Ne consegue che “se è la forma a dover definire l’arte, non è qualsiasi forma, ma non deve necessariamente essere la forma pura. Quindi la definizione caratteristica propria dell’arte è la forma è troppo ampia, mentre la definizione caratteristica propria dell’arte è la forma pura è troppo ristretta, hanno forma non soltanto le opere d’arte, ma anche le macchine, mentre le opere d’arte possono avere una forma non solo pura, ma anche funzionale e figurativa [...]”? Caratteristica distintiva dell’arte è l’espressione?”.⁶ Quindi la ricerca dell’emotività non può essere bloccata in regole o parentesi storiche poiché compito dell’artista e quindi anche dell’architetto è quello di disporre al singolo uomo, che con gli altri uomini diventa massa, un’associazione di fattori il cui risultato serve al corpo e alla mente nel medesimo istante. Morris Weitz, nel testo *The Role of Theory in Aesthetics*, sostiene che possiamo fare a meno delle definizioni artistiche o della loro configurazione ma possiamo considerare la loro direzionalità: *What kind of concept is 'art'?*. Ovviamente la somma delle interpretazioni è il reale, quindi totale apertura che disfa le tesi di Gregotti il quale, sulla scia del gruppo milanese, adduce una tendenziosità del reale. Possiamo interpretare l’operato di Price mediante le analisi sull’arte con la lente Tatarkiewicz: “L’arte è riproduzione di oggetti o costruzione di forme o espressione di esperienze, qualora l’esito di tale produzione costruzione o espressione sia capace di meravigliare, commuovere, scuotere”⁷. Inoltre Tatarkiewicz, analizzando il fenomeno dell’arte nella sua apertura, indica come il tutto sia rivolto esclusivamente all’uomo, il quale segue il suo impulso naturale a produrre cose che al piacere e al consenso dell’utenza risuonano come azione di presenza del proprio io ovvero di piacere. Il segno dell’esserci elevato a Dio mancato, in cui le differenze “i sapienti comprendono l’arte con la teoria e gli insipienti con il piacere”⁸, si liquefa in un unico obiettivo edonistico. “Qualcuno ci ha mai promesso qualcosa? E allora perché attendiamo?”⁹. Il presente è una promessa/consumo di bene in cui l’esserci desiderante ha un tempo di sospensione/attesa a cui consegue soddisfacimento. Usufruendo delle analisi non identitarie di Tatarkiewicz per capire lo sviluppo dell’arte possiamo stabilire un rapporto parametrico aperto.

Il parametrico di Tatarkiewicz si sviluppa su:

- Produrre bellezza
- Produrre realtà
- Dare forme alle cose

⁴Ibid p.27

⁵Ibid p.28

⁶Ibid p. 57

⁷Ibid p.63

⁸ Wladyslaw Tatarkiewicz, *Storie di sei Idee*, Aesthetica edizioni, Palermo p.37

⁹ Cesare Pavese, *Il mestiere di vivere*, Einaudi, Torino 1952.

- Espressione
- Suscitare esperienze estetiche
- Suscitare emozioni
- Creatività
- Perfezione
- Produzione priva di regole
- Produzione di cose irreali

Il parametrizzato, cioè apertura, è un sistema non chiuso in cui la costante (l'uomo), arbitrariamente fissata, varia l'andamento di una funzione. Il primo sostenitore e ideatore di un'apertura del senso architettonico in chiave parametrica del non identico è Luigi Moretti. Il Parametrico è un tema sul quale Moretti, con il suo collega e amico Agnoldomenico Pica, pone ampie riflessioni, supportato anche dall'interessamento di E. Persico come si evince nei "Discorsi notturni del '33-'34"¹⁰. L'architetto romano anticipa Price, Blake e Banham nel considerare l'azione aperta dell'architettura. L'architettura parametrica, presentata per la prima volta nel 1942, nasce da profondi studi umanistici con tutte le implicazioni filosofiche, storiche, archeologiche, letterarie che una siffatta scelta necessariamente comporta. Attraverso lo studio della lingua greca l'architetto trova tracce della logica formale moderna che è per lui "sintesi e coscienza integrale del pensiero astratto, dell'empiria, delle catene logiche o illogiche."¹¹ Per Moretti, da Platone e Aristotele, nascono le catene logiche ed egli percepisce l'*ars* generale attraverso Raimondo Rullo capace di razionalizzare qualsiasi discorso e acquisisce l'enfasi di Leibniz di un linguaggio logico universale fatto di segni e derivati dal calcolo. Nasce così un sistema matriciale che incarna lo scibile dialettico con la pura logica matematica. Sin dal 1949 la teorizzazione parametrica di Moretti diventa terza via tra il purismo lineare ed ellenico di Le Corbusier e il romantico barocchismo di Wright.

"Forse l'architettura parametrica, pur partendo da intenzioni strettamente funzionali, potrebbe trasferire il senso matematico e necessario della proporzione dal piano unico alla pluralità dei piani e cioè al volume, al concerto di masse, riuscendo a far vivere la plasticità barocca e il cromatismo romantico in una molteplicità simulata di schemi matematici interdipendenti e cioè dentro un unico tessuto numerico di rispondenze proporzionali secondo un arricchimento del tutto nuovo del concetto greco e vitruviano di commensurabilità"¹². Le tesi di Pica e Moretti hanno un'ampia diffusione sulla rivista Spazio che diventa il faro per molti dipartimenti di ricerca. Architectural Review, nel numero 647 nel novembre del 1950, dedica pagine celebrative per la qualità degli argomenti *Parametrici* di Moretti. Il tentativo morettiano non è l'accostamento delle arti, operazione effettuata da Gio Ponti su

¹⁰ Agnoldomenico Pica, *Propositi e forme della Nona Triennale*, in Spazio n°5 Luglio-Agosto 1951 pp25-34"

¹¹ Cecilia Rostagni, *Luigi Moretti 1097-1973* Electa milano 2008 architettura p 11

¹² Agnoldomenico Pica, *Crisi dell'architettura europea*, Domus n°243 1949 pp.26-28

Domus, ma la ricerca di una sintesi, anticipando la necessità della pubblicità come coesistenza di tutte le arti governate da una data finalità ed uso. Un passaggio fondamentale è rappresentato dal saggio *Structure comme form* pubblicato nel 1954 nella rivista *United States Paris Lines Review* in cui l'architetto Romano tenta di affrontare la nuova ricerca estetica basata sulle strutture delle opere d'arte e fondata sull'uso di un linguaggio matematico logico che decodifica le forme: "Dizione forme: una forma elementare è costituita da un gruppo di differenze tra loro legate da relazioni che ne esprimono e ne obbligano l'ordinamento e la consequenzialità. Il complesso di queste relazioni costituisce la struttura della forma, la quale pertanto è definibile, per lui, come un insieme di pure relazioni."¹³ La struttura generale della forma è data dall'unione di più strutture, ciascuna delle quali riguarda una serie omogenea di differenze, questo è il processo studiato da Moretti che si basa sulle strutture isomorfe di Galois, le tesi di Guarini e sugli esempi di sviluppo dei corpi del testo *On Growth and Form* di D'arcy Thompson e non è un caso che i riferimenti didattici dello studioso romano siano i medesimi per Price e Banham: "Un' opera di architettura è dunque in ogni suo punto realtà e rappresentazione, cioè ogni suo punto deve identicamente soddisfare due categorie di esigenze così come del resto ogni altra arte. Ogni punto è pertanto un fatto di ordine tecnico e funzionale, che sottostà alle imposizioni parametriche della realtà e della tecnica ed è un fatto espressivo. Si può tentare di chiarire dicendo che un'opera è architettura allora che una delle n strutture (in senso costruttivo) possibili coincide con una forma soddisfacente il gruppo di funzioni richieste e con una forma aderente ad un determinato andamento espressivo dell'anima, dell'alveare umano quale raccolto dell'architetto. [...] Per intenderci, se una struttura si rivela in una forma che, nella sua figura, abbia un complesso di relazioni A (relazioni ritmiche, di rapporti) una certa presenza di questo ordine A deve esserci all'interno della struttura, come puro valore costruttivo nei rapporti più intimi della sua meccanica costruttiva. Deve esserci come rappresentazione e cioè anche come sola apparenza. E' necessario qui una precisazione fondamentale: un'opera di architettura è realtà e rappresentazione se, naturalmente, esiste volontà di rappresentazione cioè volontà espressiva. Se manca questa volontà o spinta l'architettura non ha luogo e rimane soltanto un fatto di pura costruzione o meglio di pura tecnica, soggetto quindi all'invecchiamento della tecnica e non già all'immutabilità, immortalità, della forma. [...] Difatti, se per funzione intendiamo il complesso dei parametri determinativi degli spazi e dei loro concatenamenti, nonché delle condizioni e qualità dei materiali, si deve rilevare chiaramente l'alternativa, o questi parametri sono in numero limitato ed esattamente conosciuti, allora spazi e materiali si deducono con rigore scientifico e di conseguenza, essendo le possibilità di oscillazione della forma minime o nulle, entriamo nel campo della tecnica o, meglio, all'estremo limite di quella che io chiamo e sostengo architettura parametrica; o questi parametri sono numerosi e poco definibili e allora la funzione non può che indicare una forma approssimata, una pre-forma altissima, che soltanto il processo successivo della definizione della struttura costituisce in compiuta figura. E non è questo allora un processo tipico Struttura ---

¹³ Cecilia Rostagni, *Luigi Moretti 1097-1973*, Electa architettura Milano 2001 p.85

->Forma? [...] Infine, superando l'indagine sull'atto formativo dell'architettura, mi sembra come tutto riveli che l'architettura quale fatto sia essenzialmente struttura, intendendo la dizione struttura nel senso che si assume in logica-matematica cioè di complesso di relazioni. E compiutamente vorrei dire che nel suo concreto caratteristico architettura è struttura di densità di energie. Nella densità di energie intendo impliciti gli spazi".¹⁴ Quindi è proprio con Moretti che nasce il parametrico applicato all'architettura perseguito poi ed elevato a slogan da Zaha Hadid e Koolhaas. Le ricerche di Moretti smentisce chi indica l'architettura di Price e dei suoi successori come un'architettura svuotata di senso in cui forma e funzione sono scisse in nome del Dio denaro. L'architettura di Price come quella di Moretti, di Hadid e Koolhaas è aperta in cui la struttura (non solo quella statica) diventa incipit per la capacità di meravigliare, commuovere, scuotere l'elemento progettato, un sistema Matrix che risponde all'impeto emotivo perché "le ragioni evaporano ma ad avere importanza resta solo l'emozione in sé". La parametrizzazione di un oggetto con tutte le sue componenti soddisfa l'azione umana in considerazione del proprio sé *out control*. Price giunge a tali considerazioni, formandosi in un clima di apparente anarchia culturale durante il dopoguerra britannico e la sua ricerca riflette il cambiamento della società. In occasione del Festival of Britain, tenutosi nel 1951, ebbe l'occasione per discutere i lasciti del Modernismo sui quali si stava delineando la nuova società consumistica. La sua sfida architettonica nei confronti del consumismo consiste nel generare nuovi spazi pubblici in cui possa rappresentare il suo senso socialista. Questa è la nuova tematica dei dibattiti all'Istitut of Contemporany Art (ICA) in cui l'iconoclastia diviene soggetto comunicato dai mass media, dalla pubblicità, pop music, science fiction e del cinema. Tra protagonisti del cambiamento ritroviamo personaggi come Alison e Peter Smithon, James Stirling, John Voelcker, John C. Wilson, Eduardo Paolozzi, Richard Hamilton, Reynard Banham, Lawrence Alloway. Ovviamente non mancarono le opposizioni al gruppo che costituirà la mostra *This is Tomorrow*. La linea più conservatrice scelse di esprimere l'aspirazione sociale del benessere attraverso un'ispirazione architettonica Scandinava chiamata *Nuovo Empirismo* che cercò di domesticare le forme rigorose del Modernismo per introdurre la semplicità dell'Englishness per identificare i cottage e villaggi, i muri di mattone, i box delle finestre, il pittoresco risultato delle città costruite. Per Banham la struttura sociale è un ritmo molto più celere rispetto le premesse intellettuali: "Noi non abbiamo ancora formulato attitudini intellettuali per vivere in un'economia usa e getta. Noi insistiamo su un'estetica e morale consolidata attaccata alla permanenza, durabilità".¹⁵ Negli anni 50 la produzione industriale inglese cresce tre volte più veloce della Francia, quattro volte più velocemente della Germania e dieci volte più del Giappone. L'Inghilterra riduce la sua dipendenza mondiale dal 25% al 13,9%. Si tratta di una crescita economica non seguita da una crescita sociale come si evince dalle parole di Mp Anthony Crosland Labour che nel 1960 denuncia: "La nostra produzione ed export è quasi la più povera

¹⁴ Federico Bucci e Marco Mulazzani, *Luigi Moretti opere e scritti*, Electa, Milano, 2008 p.176-177

¹⁵ Reyner. Banham, "*Vehicles of desire*", ART, 1 September 1955 p.3

di ogni vantaggio industriale in cui l'educazione tecnica è equamente arretrata. Noi ci aggrappiamo a ogni forma di moda come prezzo della sovranità nazionale che continua a giocare l'obsoleto regola di una potenza imperiale [...] La nostra deplorabile condizione post-guerra architettonica e urbanistica dimostra un fallimento, una crisi di nervi della *Contemporary Cultural Problems*"¹⁶. Anni difficili per l'economia inglese si hanno dal 1962 in cui la BBC, mediante lo studioso Morris Carstairs, denuncia il totale fallimento del piano di educazione autonoma, in cui ogni persona studia autonomamente. La promozione dell'istruzione per ogni persona è uno dei temi dominanti e soprattutto come effettuarla, con quali mezzi e in che tipo di involucri?

In questo scenario di crisi economica e sociale si inserisce la figura di Price, l'architetto è nato l'11 Settembre del 1934 a Stone, metà strada tra Stoke on Trent e Stafford da madre discendente da una famiglia fondatrice del North Stafford Shire Potteries e padre gallese proveniente da famiglia povera. Il padre decide di arruolarsi nella marina inglese *Royal Navy* ma, dopo il drastico taglio delle spese militari, è obbligato a lasciare la marina. Costretto a lavorare, sotto il consiglio dei suoi fratelli, uno designer di mobili per la Heal's e l'altro industrial designer, si avvicina all'architettura mediante le lezioni al RIBA. "Credo che mio padre sia stato l'architetto che abbia avuto maggior influenza su di me poiché lui mi incoraggia a disegnare cose sin dall'età di otto anni. Non posso scegliere nessun altro tra i famosi architetti che mi hanno influenzato ma è difficile negare quanto uno sia influenzato da Le Corbusier e altri attraverso i loro libri"¹⁷. L'approccio di Price all'architettura avviene con la lettura del FRS YORKE'S 1948 *The modern House in England* su cui sono riportati i testi di molti membri del British Mars¹⁸ tra cui Ero Goldfinger. Nel 1951 si trasferisce a Londra dove incontra Colin Penn, professore guida, mediante il quale fu introdotto nei dibattiti architettonici Inglesi. La collaborazione con Erno Goldfinger per il progetto della sede del Daily Worker nel 1946, valse il sodalizio con l'ambiente del partito comunista Inglese. Nel 1954 diviene rappresentante della Cambridge University Society of Art e inizia una dura opposizione al sistema tradizionale, infatti per la sua tesi studia il tema della casa prefabbricata. Al conseguimento del *Bachelor* nel 1955 continua i suoi studi all'A.A. di Londra. All'A.A. impara molto dal professore di storia John Summerson, dall'ingegnere Samuely, dai lavori di Buckminster Fuller, mentre le ricerche degli Smithsonian Price le respinge. Il tema della tesi è un edificio per lo spirito, un nuovo sviluppo del Oldham City Centre in cui l'influenza di Erno Goldfingers è evidente. Un ridisegno del pub in cui lo spirito è rappresentato con comicità e ironia: "Disegnai il segno delle birre per i Newcastel Brown and Bass e feci il lavoro disegnando con lo smalto utilizzando tutti i colori. Usai inchiostro dorato per

¹⁶A. Crosland in *Encounter*, October 1960 citato in Christopher Booker *The Neophiliacs: a study of the revolution in English life in the fifties and sixties*, London Collins 1969 p.153.

¹⁷ Cedric Price, *Re:CP*, Birkhauser –publishers for architecture Base-Boston-Berlin p.33

¹⁸ MARS è l'acronimo di Modern Architecture Research Group.

impressionare.”¹⁹ Nella commissione finale per la tesi si evidenzia la presenza di Smithson il quale commenta il lavoro di Price: “Pensavo che questa fosse una scuola di architettura, non una maledetta agenzia pubblicitaria. Si alzò e lasciò l'edificio”²⁰. Smithson accusa Price, di esser incapace di “disegnare”²¹. L'ingerenza di Smithson è attribuibile alla comprensione della forza devastante sull'immaginario del popolo dell'uso della comunicazione pubblicitaria, tema successivamente oggetto di pubblicazione con il testo “*But Today we collect ads*”²². L'episodio ha rinforzato la posizione contro le forme consolidate e la tradizione. Goldfinger, ritenuto il mago dell'architettura prefabbricata, ha costruito durante gli anni 40-50 una serie di scuole e abitazioni, puntando non tanto al breve periodo ma al prefabbricato di lungo periodo. “*This new concept of the permanent and fleeting of the costant and changing must be given shape. This shape is our new architecture*”.²³

Uno dei concetti chiave di Price, proveniente da Goldfinger, è la responsabilità dell'architetto non di costruire un eterno edificio, un eterno monumento ma di fornire un facile adattamento alla vita per il presente ovvero l'immediato futuro, tema cardine dell'ICA e della mostra Independent Group, infatti nel 1955 un'esibizione di *Man, Machine, Motion* effettuò una nuova simbiosi tra umani e macchine: “I dispositivi che l'uomo produce per estendere la sua potenzialità fisica sono le vecchissime e le nuovissime cose che noi conosciamo [...] La relazione tra l'uomo e la macchina è un tipo di unione, le due azioni insieme come una singola creatura”.²⁴ Price alla mostra ha evidenziato le incredibili potenzialità del computer. Nel 1956 Dr. Andrew Booth scrive “*The second industrial devolution*” in cui è esplicito come l'uso del pc fosse visto come uno strumento sociale per le persone. Nel 1960 la potenzialità del cibernetico influenza sempre di più Ross Ashby che intitola la sua lecture “*Artand Communication Theory*”, in cui sottolinea la potenzialità del Cyberneticts e del computer per l'arte e l'architettura. “Oggi la situazione è interamente differente perché l'invenzione del generale scopo del computer significa semplicemente che oggi ci sono macchine disponibili le quali possono letteralmente fare ogni cosa.”²⁵

¹⁹ Cedric Price, F. Newby, R. Landau “*Engineers and architecture: Newby and Price*”, in Annals of Architectural Association School of Architecture n°27,1994 p.26

²⁰ Cedric Price, *Re:CP*, Birkhauser –publishers for architecture Base-Boston-Berlin p.29

²¹ Ibid p.29

²² A. P. Smithson, “*But today we collect ads*” Art n.18 Novembre 1956

²³ Architect's Journal 19 dicembre 1957

²⁴ Mostra Man Machine and Motion, London ICA 1955

²⁵ Ashby Dr. W. Ross, *Art and Communication Theory*, 7 aprile 1960 ICA archive.



Cedric Price

Nel 1956 Erno Goldfinger chiede a Price di aiutarlo per l'esibizione della mostra *This is Tomorrow* (era il primo anno dell'A.A.) ed insieme a Victor Pasmore e Harry Phillips adottano un approccio costruttivista, enfatizzano una geometria rigorosa frutto della collaborazione tra artisti e architetti. L'installazione consiste in un piccolo padiglione costruito su un modulo di 1.2 metri quadrati contenente sculture di Phillips e rilievi di Pasmore. In tale evento Price conosce Frank Newby un giovane ingegnere appartenente al gruppo dei 7 (Prof. dell'A.A.) conosciuto per la sua opera al festival britannico del 1951 Skylon e successivamente collabora con Price per i progetti del Fun Palace e lo Zoo Aviary. Durante i preparativi della mostra conosce direttamente Banham e il senso della rabbia delle giovani menti inglesi con lo scopo di esaltare il progetto storico basato su un forte uso della tecnologia come linguaggio e contro i pregiudizi degli accademici inglesi del *New Empirism*. Le divergenze non erano politiche o uno sguardo solo economico ma una risposta ad una società che post Dio era cambiata. Price e Banham osservavano con molta ammirazione l'operato di Buckminster Fuller, infatti nel testo *Theory and Design in the First Machine Age* del 1960, Banham identificò Fuller come il messia che permise agli architetti inglesi di attraversare il selvaggio dopoguerra per addurre alla promessa tecnologica. James Meller²⁶ “Io penso che Price sia differente da altri architetti poiché lui iniziò a vedere attraverso l'immagine. Per quanto io sono interessato a Cedric ed è il solo architetto che realmente ha considerato Bucky per la sua immagine rispetto ai suoi contemporanei. Bucky ricercò, Price modellò e pubblicò”.²⁷ Anche per Mike Webb l'idea di Price è molto più affine alla visione dell'impatto tecnologico e non alla tecnologia in sé. Dopo la laurea Price inizia a lavorare con l'ICA successivamente, nel 1962 entra come “responsabile per le commesse”. Nello stesso anno inizia ad insegnare anche all'A.A. e il tema della sua Unit è basato sui luoghi per le attività commerciali. Contemporaneamente apre il suo studio e

²⁶James Meller biografo di Fuller Buckminster, autore del testo *The Buckminster Fuller Reader*, Cape, London, 1970

²⁷Cedric Price, *Re: CP*, Birkhauser –publishers for architecture Base-Boston-Berlin 2006, p.34

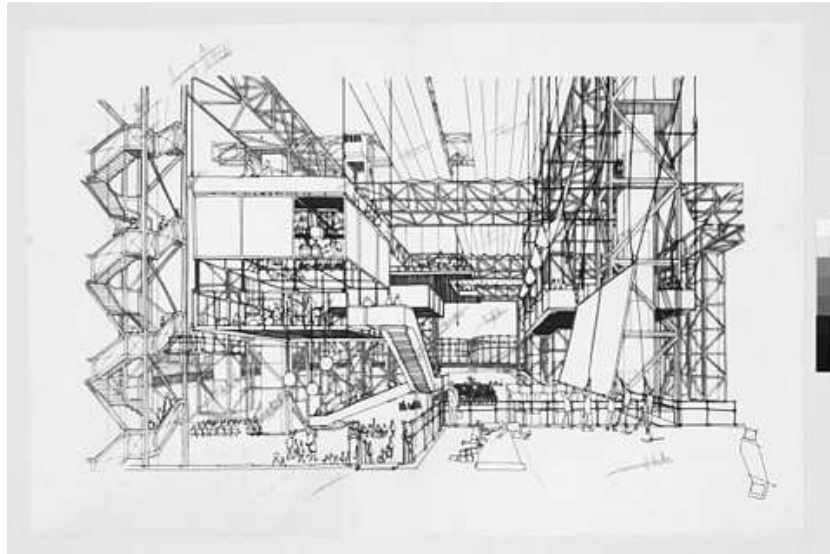
tra le sue prime commesse riscontriamo progetti di pub e bar, su cui applica la sua visione virtuale/parametrica. Un particolare, Price non è solito fatturare, ciò è dovuto non dalla volontà di violare il sistema fiscale, ma poiché non percepiva denaro e quindi l'esiguo incasso erano appena sufficiente per la gestione dello studio. Per molti Price è un non architetto altri invece sostengono che la sua immaginazione sia andata al di là dell'ordinario. Arata Isozaky scrive in merito: "Se la classica immagine di un architetto è intesa come costruttore che disegna un audace edificio, allora Cedric Price deve esser diametralmente opposto. Non che lui si tratteneva dal costruire al di là della spavalderia e posa. Per molti non è considerabile neppure un vero architetto. Come può esser visto nel suo Fun Palace o Thinkbelt progetti che pongono l'architettura in una nuova prospettiva all'interno del largo urbano contesto. Nel suo progetto per l'ucelliera della London Zoo, il trattamento sensibile della struttura e la fruizione del visitatore evidenziano il pieno controllo di Price sulla costruzione architettonica. Continuo osare in terreni non esplorati, lui guidava se stesso sempre più in terreni non architettonici. Apparentemente lui intese di formare un architetto il cui lavoro è proporre schemi per la responsabilità creativa, nuova condizione nello sviluppo dell'ambiente contemporaneo. La sua sfida era superare la crisi inglese con la foga delle idee e della dialettica con la quale distruggere i muri che la crisi ha eretto. Azione non necessitante di finalità utopica e monumentalità, ma piuttosto proposte leggere per ricombinare la disposizione dei componenti. Le sue idee sul modo di proporre idee ingegneristiche è l'esatto quadro del suo carattere eccentrico ed impassibile, un Buster Keaton presentatore di immagini decostruttive senza mai sorridere. Price è una figura rara capace di introdurre idee non architettoniche all'interno di architetture"²⁸. Rem Koolhaas invece esalta l'architetto sostenendo che nessuno mai è stato in grado di cambiare l'architettura con pochi concetti come ha fatto lui "con lapidari epigrammi, scheletrici disegni e idee polemiche per mobilitare il reale contro il pretestuoso di un ancora sorprendente megalomane professione, lui ha cambiato il terreno dell'architettura. Negli anni sessanta come un tipo come Oscar Wilde, Price usò ridicolizzare e ironizzare il devastante effetto a smontare ad uno ad uno la più santo ambizione delle certezze degli architetti. Nella Londra degli anni 50 gli Smithsons, Venturi/Scott Brown e Price erano connessi per loro audace fascinazione per l'ordinario. Per tutti loro la realtà della città iniziava da una sostituzione utopica. La loro speculativa non abilità permise una microscopica, per l'architettura rivoluzionaria, attenzione al reale crudo e brutto. Venturi sperava di scoprire nel commercio vernacolare un'energia che potesse far rivivere l'architettura. La critica di Price era devastante poiché toccava il profondo, era costruita su una condivisa sensibilità, un liquido sentimento socialista che appariva solo in forma dandy: ironia, sarcasmo, perversità, una struttura pragmatica qualche volta allineata al non colto. Price tagliò con una grande falcia la boscaglia dell'illusoria architettura ancora sostenuta negli anni 50 e 60. Ironicamente la sua terra bruciata divenne il fertile campo per un trionfo anglosassone ancora in corso: Archigram, Rogers, Foster,

²⁸ Cedric Price, *Re: CP*, Birkhauser –publishers for architecture Base-Boston-Berlin 2006, p.25-26

Alsop. In ogni disciplina ci sono costruttori e demolitori, l'attenzione è focalizzata sui primi, ma in effetti, la seconda categoria è più rara e probabile più essenziale per il futuro. Price è un distruttore. Sfortunatamente il suo trionfo non è visibile in termini di una tangibile produzione al pari della sua forza demolitrice del consolidato. La passione di Price per la cruda bruttezza del quotidiano gli ha impedito di beneficiare delle sue demolizioni. Le sue poche realizzazioni erano affascinanti e repulsive allo stesso tempo e il definitivo paradosso del genio era di esprimere se stesso al di fuori della scrittura per iniziare indistintamente dalle cose reali, la sua unica marca, il segno di caino. Per un po' Price pose l'architettura sulle corde, sotto di lui, dopo lui, nessun architetto poteva indulgere il suo previdente status con impunità. La professione non poteva andare avanti nella sua aurea basata sulla performance che Price aveva smascherato come vecchia e senza spirito. Fino dai primi anni settanta sembrava che Price avesse inchiodato l'architettura. Come poteva lui concepire che 3000 anni di mitologia erano stati spazzati via dal mercato economico e che fertili droghe del Postmodernismo negli anni 80 avevano dotato l'architettura di glamour e di vitalità dei prodotti? I suoi dubbi più forti erano la forma, il simbolo e lo spazio. Questi risuscitarono in un festival postmodernista di grande rilevanza in cui la voce di Price improvvisamente si registrò come un orgia, una sorta di guastafeste. Al momento dove Price era pronto a somministrare il colpo di grazia, la migliore architettura rivisse, emergendo come se nulla fosse successo, entrando in un'incasinata arena, al ritorno in una nuova falsa di un beffardo eroismo. Rogers, Foster, gli Archigram erano una volta tutti dedicati all'assenza di forme di Cedric, a nuove produzioni di forme, tutto il più evidente per la loro non educata, non testata ingenuità”²⁹

²⁹ Cedric Price, *Re: CP*, Birkhauser –publishers for architecture Base-Boston-Berlin 2006, p.6-8

3.2 *Fun Palace*



Cedric Price, *Interior perspective of Fun Palace*, ca. 1960–1964 (Fonds Cedric Price Collection Centre Canadien d'Architecture/Canadian Centre for Architecture, Montréal)

Il progetto del **Fun Palace** è un complesso caratterizzato da varie attrezzature per il divertimento mobile, iniziato nel 1963 dopo un incontro con la produttrice teatrale Joan Littlewood. Ma solo l'anno successivo iniziò il lavoro a tempo pieno a cui si unì anche Carstairs. Insieme lavorarono non più per un edificio tradizionale ma piuttosto per una matrice per l'East London racchiusa in un'interattiva macchina, una virtuale architettura con il compito di fondere l'arte e la tecnologia. Per un breve periodo il concetto Fun Palace interessò e coinvolse gli intellettuali, che videro il laboratorio come un tentativo sociale per sperimentare nuovi supporti all'abitare. Al progetto contribuirono Buckminster Fuller (architetto) Yehudi Menuhin (direttore d'orchestra) Tony Benn (parlamentare). Sebbene non fu mai costruito il Fun Palace divenne un modello culturale. "Questo complesso abilitato ad un'autonoma partecipazione all'educazione e al divertimento può essere usufruito non solo da chi abita nelle vicinanze ma anche attraverso varie comunicazioni, collegamenti, accessibile come una stazione regionale di piacevolezza"³⁰. Nella sua concezione le attrezzature erano un *Laboratory of Fun*, un'università dello sviluppo tecnologico in cui l'uomo potesse consumare il suo tempo e scegliere in che modo desiderare il consumo. Una struttura aperta in cui il mostrare il non identico si evidenzia in pieno in una continua ricerca della progressione tecnologica. L'organizzazione spaziale è stata concepita come la partecipazione ad un'opera teatrale in cui la comunicazione di un tema occupa il palco (protagonista), visibile da ogni punto del derivato industriale, in cui i fruitori assistono e dialogano con la comunicazione progettata. Una struttura pensata come parco per il divertimento, in cui poter aver l'illusione, mediante distrazioni *culturali* dalla monotonia e dell'esser lavoratore. Price ha prodotto un modello da parametrizzare in cui la variabile tempo regola il moto dell'architettura. Dieci anni per l'intero ciclo economico urbano, in cui un rinnovo stagionale della comunicazione

³⁰ Cedric Price, *A Laboratory of Fun*, in *New Scientist*, 14 May 1964

interna è permessa dall'ampliamento o decurtazione del volume. Il risultato fu una struttura (in acciaio reticolare) che permetteva all'involucro di modellarsi secondo le necessità di comunicazione. La struttura del Fun Palace è concepita anche come modello di arricchimento urbano per la massa in cui i nuovi media digitalizzati si sostituiscono alle tradizionali forme e strutture. La capacità di divulgare la conoscenza mediante i prodotti della tecnica è descritta nel testo *Learning* pubblicato su A.D. nel maggio 1968. Il Fun Palace non è pensato solo come un oggetto ma è motivo per un dialogo. "Se prestassimo attenzione alla progettazione noi potremmo avere un ambiente nel quale la mente umana e lo spirito potrebbero rilassarsi o trovare gli stimoli e il piacere di essere guidati dalle attività creative. Questa serie di forme e queste idee non saranno sigillate o circondate per alcuni schemi precostituiti, statistiche o da teorie sociologiche riguardando le attività delle persone, ma il posto lascerà alle persone stesse la possibilità di sviluppare nuove esperienze per se stessi"³¹. La consapevolezza del trasmettere conoscenze in modo non settoriale in cui il lavoro e il divertimento non si escludono a vicenda è il Fun Palace, un prototipo basato sulla sovrastruttura desiderio scisso dal lavoro, dall'educazione e dal divertimento. Nell'era dell'industrializzazione e del processo meccanico l'uomo in sé ha più capacità di scelta. Fun Palace è il prodotto architettonico da scegliere poiché dà la certezza di trovare un ambiente riscaldato e temperato, il massimo comfort, una struttura celere per addurre modifiche e trasformazioni in base agli eventi, luogo/nodo di comunicazione e di transito in cui il tempo per il raggiungimento è ridotto al minimo. "La sua forma e struttura assomigliano ad un grande cantiere navale in cui possiamo trovare teatri, cinema, ristoranti, negozi funzioni assemblate, traslate, riordinate, demolite continuamente. Il suo meccanico operare per il controllo dell'ambiente sono tali che esso può essere collocato in una dura e sporca area industriale ed è un edificio piacevole"³². La progettazione partì da un'anticostruzione quasi come un'azione antiarchitettica, si trattò di un'apertura di fruizione non bloccata da schemi consolidati poiché l'apertura non è finalizzata ad una classe elitaria ma fu attrattore per le aree più antropizzate. Un oggetto o meglio derivato industriale pronto all'uso, per una spettacolare richiesta della società, condizione base a cui gli Archigramm hanno aggiunto la modellazione fisica, la moda, il gusto, per poi esser industrializzata da Koolhaas o Hadid. Price aggiunge alla ricerca sul parametrico, iniziata da Moretti e trasmessa in UK dalla rivista *Architectural Review*, concetti maturati dagli studi di Claude Bernard per ipotizzare la secrezione endogena dei fruitori in cui l'omeostasi detta il tempo per le cicliche nuove configurazioni. Le teorie di Von Neuman per la risoluzione delle equazioni differenziali non lineari gli servono come stimolo per studiare nuove possibilità legate alla computazione elettronica, ovvero macchine digitali programmabili tramite un software basato su quella che sarà poi definito l'architettura di von Neumann. L'ammirazione di Price, oltre per lo scienziato ungherese, è riscontrabile anche per Alan Turing ideatore dell'EDVAC (Electronic Discrete Variables Automatic Computer), un computer programmabile nel senso

³¹ Cedric Price, *Isle of Dogs Objectives*, 1963

³² Stanley Mathews, *From Agit-Prop to Free Space: The architecture of Cedric Price*, Black Dog publishing, London, 2007, p.73

moderno del termine. Fun Palace è forse il primo edificio pensato totalmente per l'era della digitalizzazione. Inoltre per Gordon Pask l'architettura sviluppata nel Fun Palace segna un passo importante per lo sviluppo urbano/umano, ovvero attraverso il cibernetico l'architettura poteva assumere il ruolo di ingegneria sociale, esclamazione sulla quale Price non è molto d'accordo poiché considera il sistema cibernetico come un sistema diretto e libero, in cui l'unica forma di autocontrollo è diretta del singolo io. Il teatro cibernetico è un momento del pubblico generato da una coppia di forze in cui il risultato è una comunicazione fisica (possibilità di utenza, adattamento alla struttura) e programmazione dell'emozione, come la costruzione di una sceneggiatura e solo così la progettazione architettonica scrive il proprio ruolo tra attori e pubblico. Price schizza una struttura rassomigliante a un ponteggio, equipaggiato con cavalletto manovrabile, una struttura in acciaio reticolato ricoperto con carrelli atti a muovere elementi modulari. I fruitori così possono improvvisare e cambiare i loro stessi spazi, usano la gru per assemblare i prefabbricati pannelli piani, scale e tetti.

Il Fun Palace si suddivide in:

- Modulo di 18,3 m (raggio massimo della gru)
- Scale, ascensori, collegamenti verticali prefabbricati traslabili
- Struttura a prova di fuoco
- Durata massima di 10 anni
- Una copertura a membrana retta da griglie e sospesa da cavi
- Interni in materiale plastico infiammabile derivato dal processo industriale
- Nessun principale ingresso
- Costruzione con fondi privati ricercati da Price e Littlewood
- Ubicazione sull'Isle of Dogs vicino al Tamigi.

3.3 *London Aviary*

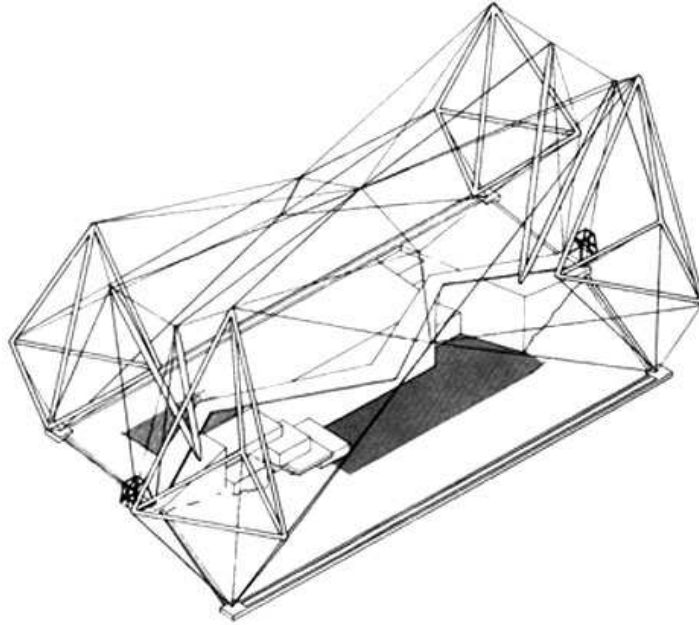


Il London Aviary è stata una tra le prime strutture ad essere erette come parte della generale riprogettazione e ricostruzione del Royal Zoological Society's Garden in Regent's Park. Il piano fu preparato da Sir Hugh Casson in associazione con F.A. Stenglehofen Associati architetti. L'ucelleria è ubicata nel north Garden tra il canale e Albert Road, aree in cui troviamo le opere di Mr. Peter Shephard. L'ucelleria, realizzata nel 1962, misura i 50 ft e 63 ft con un'altezza massima di 90 ft e doveva contenere uccelli provenienti da regioni temperate e subtropicali. Lo scopo era progettare la prima uccelleria a cui i visitatori avessero accesso. Price, in collaborazione con Lord Snowdon e Frank Newby, propose l'idea di una gabbia in movimento, una contrapposizione di rette e curve con lo scopo di erigere un museo aperto, un tempio aperto per i fruitori. I punti forza che portarono alla realizzazione furono:

- 1) Ottenere il massimo volume di spazio usufruibile al chiuso che il sito potesse permettere;
- 2) Soddisfare tutte le attività degli uccelli, enfatizzando nell'ucelleria tutti i momenti di vita dei volatili: nidi, allevamento, arrampicarsi, lavarsi, nutrimento.
- 3) Totale trasparenza tra interno ed esterno.
- 4) Fornire una struttura necessitante di poca e semplice manutenzione.
- 5) Dare all'ucelleria una riconoscibile forma iconica visibile anche da lontano in modo tale da rendere impercettibile la visione degli uccelli con lo scopo di far diventare l'opera un nuovo simbolo della London Zoo.

La forma della struttura dell'ucelleria fu influenzata da Fuller, in particolare dal suo lavoro sulla tenesegrità, in cui utilizzando la tensione delle corde e il caricamento a punta dei punzoni creò una struttura che tendeva alla sospensione. Colata di alluminio, acciaio inossidabile forgiato, rete di alluminio saldata è l'esperimento che racchiude tutto il progresso tecnologico. L'unica parte emergente dal suolo, scolpita come se fosse una pietra, è la passerella in calcestruzzo slanciata ai minimi spessori con una luce tale da attraversare tutta l'ucelleria senza porvi appoggi intermedi. Uno dei principali problemi per Price fu come trovare una soluzione anti

accumulo di ghiaccio tale da non appesantire la rete della copertura e da non creare danni agli uccelli. La risoluzione studiata previse forti pendenze imposte dalla tensostruttura con un leggero riscaldamento della rete, sfruttando la conduzione termica della rete stessa capace di portare ghiaccio approssimativamente per 1 lb per 9qFt. Il carico di vento fu studiato attraverso la galleria del vento.



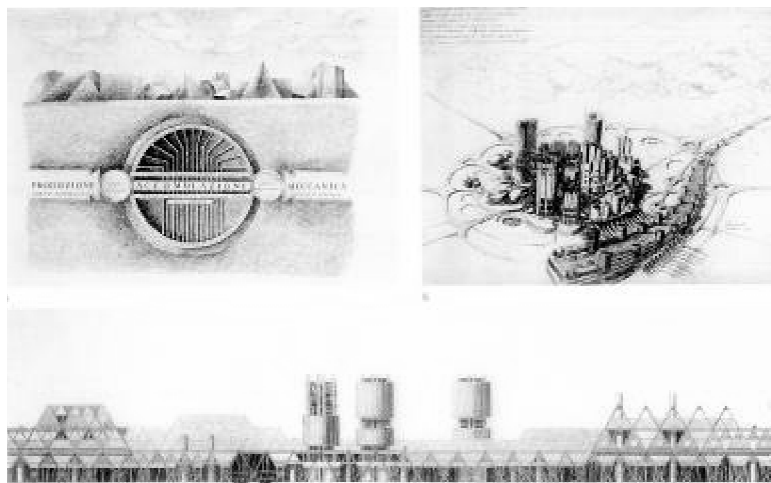
4 IL NASTRO TRASPORTATORE

4.1 *What's wrong?*

“Non stiamo cercando l’immagine della città futura, che secondo noi non avrà mai immagine, ma stiamo ipotizzando un uso diverso della città stessa”¹.



What's Wrong? Raffaele Nappo 2009



Andrea Branzi, Gilberto Corretti, Massimo Morozzi, Cristiano Toraldo di Francia, Ali Navi, Sergio Pastorini, Piero Spagna. Città Etrusca, progetto scolastico, Facoltà di Architettura di Firenze, 1964, Manifesto e disegno di studi

¹ Andrea Branzi-Archizoom, lettera a Charles Jencks, 21/12/1971, Archivio Deganello, Milano

Verso la fine degli anni '60 le opere degli Archizoom e di Superstudio hanno una notevole diffusione nei centri culturali architettonici europei ed americani a tal punto da condizionare la programmazione e le strutture accademiche esistenti. I giovani fiorentini sono ammirati particolarmente dall'A.A. School di Londra e da Felix A. Valk, direttore e proprietario della Galerie in Willemsparkweg 35 ad Amsterdam, relazioni che influenzano Rem Koolhaas, un olandese che studia all'A.A. dal 1968 al 1971. Ma perché i gruppi fiorentini sono così apprezzati? Perché il giovane olandese invita personalmente Natalini ad organizzare un corso intitolato "*On urban planning*"² alla A.A.? Perché nel 1968 il Daily Mirror di Londra è interessato a pubblicare un servizio sugli Archizoom? Perché Boyarsky, preside dell'A.A., consente ad un gruppo di giovani di studiare nei laboratori degli Archizoom?

Sono tutti interrogativi legati tra loro che affermano il profondo legame tra Londra e Firenze e le cui risposte permettono alla No-Stop City, al Monumento Continuo e agli Istogrammi d'architettura di diffondersi rapidamente, diventando fondamentali per la crescita culturale di Koolhaas, Tschumi, Zenghelish, Hadid e Rogers. Nel 1969 in Inghilterra, a seguito della pubblicazione dei *Discorsi per immagine* degli Archizoom, Robin Middleton, editore di Architectural Design, pubblica nel luglio del 1970 alcune immagini con un'introduzione dei radicali fiorentini:

"...vengono gli Archigram poi gli Archizoom, i sei architetti di Firenze: Andrea Branzi, Gilberto Corretti, Paolo Deganello, Massimo Morozzi, Lucia Bartolini, legati insieme in un gruppo, che sembrerebbe disilluso. L'illusione è provocata dal mondo in cui operano, ormai fuori moda e stanco, non assomigliante a nessun oggetto per ispirazione. La semplice fede che aveva attivato Le Corbusier ed i suoi pari a disegnare e a costruire non era più accettabile. Il problema per i membri degli Archizoom era l'attività architettonica rimessa in un periodo non splendido ed ispirato da pensieri non più rivoluzionari ed inquieti. Loro accettano che la società deve essere cambiata ma non sono gli uomini a doverlo fare. Determinano lo stile e la decorazione e pensano ad appuntare sul palmo della mano il rigido montante del funzionalismo. Dal 1966 fanno ogni cosa ed è in questo spirito di paradosso che si muovono, dalla spigolosa sedia di Mies alla gestazione della visione di New York"³.

I due gruppi fiorentini in breve tempo diventano i successori della cultura Pop inglese ed americana unita alla critica ideologica, lo stesso nome Archizoom deriva da Archigram (Architecture+Telegram) conservando il suffisso Arch (Architecture) con l'aggiunta della parola Zoom, utilizzata molto nel linguaggio Pop e fumettistico per esprimere uno scatto veloce. Il Pop è diffuso nella facoltà d'architettura di Firenze grazie ai corsi del professore Savioli, nei quali sono trasmessi concetti di comunicazione POPular, riproducibilità seriale, linguaggi istintivi. Il dibattito politico all'interno dei gruppi è molto sentito, Morozzi è membro del gruppo

² January 25-29 1972 at The Architectural Association

³ A.D.7/1970 p.331

Intesa che riunisce cattolici di sinistra, mentre Deganello fa parte dei gruppi di sinistra riuniti intorno ai Quaderni Rossi e Classe Operaia. Inoltre, i primi lavori degli studenti sono influenzati anche dai Metabolism di Tange, da Quaroni oltre che dagli Archigramm, con i quali ipotizzano edifici che assumono le dimensioni di megastrutture, in più sono ispirati dalle conferenze di Maurizio Sacripanti, del gruppo artistico MID e da alcuni autori del Piper di Roma. Il riferimento al manifesto *This is Tomorrow* di Banham, legame imprescindibile, lo si ritrova nel 1966 quando Natalini espone nella galleria d'arte Jolly 2 di Pistoia, dopo l'alluvione di Firenze, una sua personale con le opere degli Archizoom, intitolata SuperArchitettura. Il termine Super è un termine che caratterizza gli anni '60, che induce "l'architettura al superconsumo e alla super induzione al consumo". Alla mostra vengono esposti diversi oggetti di design e progetti, il tutto con stili e colori diversi. Nuove forme morbide, derivate da Eduardo Luigi Paolozzi e Joe Tilson Lichtenstein, esaltano i desideri della massa con contrasti dai colori netti, scritte su sedie e sui muri come *puff, plaff, puff, krasch, bang*. Ancora prima della mostra di Pistoia nel novembre del 1964 il gruppo di studenti, riutilizzando dei testi di Borges, Brecht ed Eco, elaborano un manifesto dal titolo "*Città Etrusca*", sottoscritto da Andrea Branzi, Gilberto Corretti, Massimo Morozzi e Cristiano Toraldo di Francia, mentre la relazione è scritta da Branzi con grafica fumettistica e redatta in forma di antica epistola, intitolata *De Re Geometrica* o libro degli ambasciatori. La città etrusca è la composizione di una città che deriva dal processo produttivo, sia dal punto di vista concettuale che figurativo ed è composta da un nastro di attività produttive intervallate da torri residenziali e di ricerca per alimentare il sistema, tutto è a servizio di un'area di accumulazione, centro dell'intero sistema. La struttura ideata, secondo l'Opera Aperta di Umberto Eco, cerca di svincolarsi dalla struttura pilastro-architrave, a favore di forme non convenzionali, che richiamano la cultura POP degli Archigram di Abraham e dei Metabolist ed è una macrostruttura che attraversa il caotico edificato della piana Fiorentina, ipotizzato come un contenitore di molteplici funzioni.

"Sorge dall'idea di un nastro industriale che abbraccia l'arco Prato-Firenze. Il nastro in questione contiene le attrezzature industriali a livello produttivo ed amministrativo e non è escluso un certo tipo di residenza. E' una vera e propria estrusione degli elementi costituenti l'odierno meccanismo produttivo. Esso è costituito da un unico asse industriale che percorre la pianura fiorentina e al suo centro, all'altezza di Calenzano, viene individuato un cerchio largo diversi chilometri nel cui interno vengono localizzate tutte le attività di progettazione e di mistificazione del sistema [...]. La cosa più chiara per capire un certo atteggiamento è costituita da quella zona centrale [...]. Essa funziona così: un'autostrada, dopo aver percorso tutto l'asse industriale, l'attraversa diametralmente. Nel suo percorso interno al cerchio essa penetra in alcuni grandi magazzini all'interno dei quali è accumulata la merce (tonnellate di stoffa di Prato, quintali di prodotti artigianali, industriali) da cui parte la stazione ferroviaria. Su di un lato di tale processo si trova un enorme traliccio, una specie di macroscopica macchina pubblicitaria che si muove e suona all'interno della quale è possibile pregustare un prodotto e trovarlo mitizzato nelle Reclames. Sull'altro lato si trova un'enorme piramide,

detta progettazione totale, in cui vengono insegnate tutte le arti a comunità professionali che abitano dentro di essa. Su di un lato della piramide si trovano una serie di altissimi muri dove il singolo prodotto viene esposto a contatto diretto con una dimensione gigante, quale i muri ed il paesaggio. Fanno parte del sistema di questo cerchio una piccola ed appartata piramide che contiene la stanza dei bottoni che danno l'energia elettrica ed una così detta fossa della contemplazione, in cui ci si può sedere e guardare tutto il sistema rappresentato. Ci sono poi due cimiteri: uno delle cose in cui venivano gettati gli avanzi ed uno degli uomini in cui vengono santificati i grandi modelli umani. E' chiaro da questo che comincia a configurarsi un certo atteggiamento culturale: l'architettura non opera come momento di formazione alternativa al sistema, ma tende a rappresentarsi con un grado di conoscibilità maggiore [...]. Tutto il processo merceologico è riprodotto: sua progettazione, sua produzione, sua accumulazione, sua mistificazione nel traliccio delle Reclams, sua demistificazione tra i grandi muri di fronte alla natura. L'uomo sta nella fossa della contemplazione, guarda e giudica. Noi non interveniamo.”⁴

4.2 Città-La catena di montaggio

La progettazione di una città, *catena di montaggio*, trova il suo fulcro negli spazi per il tempo libero, che rappresenta l'unico momento dell'uomo di evasione dal lavoro. Quindi è lo svago che diventa momento unico per il consumo ed anche tema centrale della Triennale di Milano del 1964 nella sezione introduttiva a carattere internazionale, curata da Umberto Eco e Vittorio Gregotti. Nella *Camera di decompressione* sono esposte pubblicità per viaggi fantastici con insegne tratte dall'opera di Lichtenstein, simboleggianti le frustrazioni dopo aspettative diverse sino al caleidoscopio, realizzato con specchi in cui “uno finisce per diventare deformato ed impotente di fronte a tutto ciò che gli è stato promesso con tanto ottimismo”⁵.

⁴ Nota manoscritta redatta per Marco Fini, s.d. [1967] archivio Deganello, Milano.

⁵ U. Eco, V. Gregotti, Sezione introduttiva a carattere internazionale, in triennale di Milano. Tempo Libero, esposizione internazionale delle arti decorative ,industriali e moderne e dell'architettura moderna, catalogo della mostra (Milano, Palazzo dell'arte al Parco, 12 giugno-27 settembre 1964, Crespi, Milano 1964, pp14-15).

Nella sezione *Il tempo libero e l'acqua* il viaggio continua attraverso i luoghi popolari delle vacanze estive italiane, mediante allestimenti simbolici: automobili Alfa Romeo con barche e canotti; donne danzanti di Picasso riprodotte su legno e ripetute in molteplici esemplari che corrono verso il mare sotto un soffitto luminoso ad onde; la sala dal titolo *L'arrivo al Mare* con scaffali di piatti, salvagenti, tute per mare, canotti. Il Tema delle attrezzature per il divertimento, studiato già dai membri degli Archigram (da David Green a Michael Webb) e da Cedric Price tra 1957 ed il 1961, diventa quindi un leitmotiv degli anni '60 che adducono a nuove forme di consumo popolari, come il fenomeno *Piper* di Roma. La tesi di Carretti, *Attrezzature per il tempo libero alle cascate di Poggio a Caiano*, prevede il recupero di un parco agricolo e la costruzione di un centro commerciale con richiami alle opere di Le Corbusier e a Kahn, ma ciò che lo rende speciale ed innovativo per quei tempi è lo studio del richiamo commerciale, del richiamo popolare attraverso colori vivaci e linee che destano curiosità. Invece Branzi nella sua tesi illustra il progetto per il Tempo Libero a Prato, in chiave *bowellism*⁶ con grafica fumettistica. Un edificio polifunzionale, un supermarket, contenente ai livelli superiori una sala con gradinate per spettacoli e due sale cinematografiche. Dal prisma fuoriescono due volumi senza forma con funzione di night club, alcuni percorsi con grafica pop, effetti stroboscopici portano a ruote panoramiche degne del Luna Park di Coney Island di New York, mentre la fitta presenza di collegamenti e di passerelle rievocano la *Città Etrusca*. Il relatore di Branzi è Domenico Cardini ma lo seguono in questo lavoro anche il pittore POP Piero Vignozzi e Adolfo Natalini che contribuiscono ad orientare le scelte configurazionali verso il POP. “Il progetto si muove attraverso una logica stringente, una macchina per divertirsi sulla quale montare e passare una giornata senza toccare il suolo, servendosi solo di gettoni. In un momento successivo si è fatta largo la necessità di sperimentare una morfologia più eterogenea e più aderente, attraverso i simboli, al tipo di comportamento che si vuole indurre. L'uso del colore, di materiali più diversi, accostati secondo una gerarchia di tempi diversi di consumo, una chiassosità ed una freschezza maggiore capace di riscattare la macro-struttura. È emersa così l'idea del cubo gigantesco, forma omogenea ed indifferenziata dal quale si riparte e si precipitano tutta una serie di strutture minori, piazzato sordamente all'incrocio di due direttive principali che sono quelle dell'ottovolante e del cinema terme. Il cubo, come forma non progettata, permette di relazionare ed esaltarne altre più complesse, determinando per il proprio peso volumetrico una lettura gerarchica ma simultanea delle altre parti”⁷. All'esposizione di Modena del 1967, due anni dopo la pubblicazione di “A home is not a house”⁸ di Banham nuovamente si ripresenta il legame con il critico inglese, esplicitando la capacità dell'abitare ovunque, infatti è ripresa l'idea di “una macchina per l'abitare adeguatamente installata in modo tale che esali aria calda a livello del terreno, invece di risucchiare aria fredda come un falò; si irradia luce soffusa e Dionne Warwick, in rincuorante stereofonia, mentre

⁶ Termine coniato da Reyner Banham cioè l'uso di forme organiche

⁷ Tesi di Andrea Branzi: *Attrezzature per il tempo libero a Prato*; 1967, Archivio Deganello, Milano.

⁸ Reyner Banham, *Art in America*, 53, aprile 1965 pp 70-79

proteine frollate si rosolano tra bagliori infrarossi nella rotisserie e il freezer scodella discretamente cubetti di ghiaccio nei bicchieri sul mobile-bar, aggiunge un tocco alla radura nella foresta o alla roccia vicino al ruscello che nemmeno Playboy saprebbe ottenere nel suo attico.[...]La coppietta che pomicia e balla alle note della radio nella decappottabile parcheggiata crea una sala da ballo nella radura”.⁹Nell’esposizione nella galleria della Sala di Cultura del Comune di Modena i due gruppi considerano l’oggetto di design il simbolo della società dei consumi, riutilizzando il mito dell’automobile Dream Car.

“I miti della società, come si legge nel manifesto, prendono forma nelle immagini che essa stessa produce. I nuovi oggetti sono un insieme di cose ed immagini delle cose: la Dream Car è un’ auto e la proiezione di un aut, il nuovo monumento è l’immagine del monumento. L’accumulazione di dati visivi condiziona la nuova scena urbana e attraverso il suo potere di shock ne crea il consumatore. Il persuasore occulto è l’apprendista stregone: che ne sapete del duplicatore di immagini? L’uso del lessico familiare delle figure popolari - spettacolari -industriali non implica un nuovo vocabolario ma una coscienza critica e uno stato di ricettività capace di accogliere tutte le nuove sollecitazioni. Il superamento delle convenzioni, la creazione di schemi temporanei e di comportamento avviene attraverso il rapporto diretto con la realtà urbana totale, con l’attualità e la cronaca. Una nuova serie di implicazioni che comprende l’ironia come forma costruttiva di critica è presente negli oggetti proposti. Al di là di un’ architettura di monumenti inventiamo meccanismi capaci di produrre immagini, inventiamo dei prototipi, organizziamone la produzione, il consumo e l’induzione al consumo. Costruiamoci un consumatore. La SUPERARCHITETTURA accetta la logica della produzione e del consumo e vi esercita un’azione demistificante. E’ un architettura di immagini con una forte carica figurativa, capace cioè di evocare immagini rigorose, di ispirare comportamenti e di indurre il suo stesso consumo. E’ un’ architettura con la carica eversiva della pubblicità, ma ancora più efficace poiché inserisce immagini cariche di intenzionalità in un GRANDE DISEGNO e nella realtà della città con tutte le sue permanenze e la sua storia”¹⁰. Il manifesto si conclude con la frase: “l’adesione del modo delle immagini e la certezza dell’ingigantirsi del loro potere comunicativo attraverso il grande disegno costituiscono la base del nostro lavoro attuale ed il superamento di queste posizioni-limite”. Quindi se l’architettura è linguaggio, il suo fine è la comunicazione. Se la retorica è l’arte della comunicazione efficace, il suo fine è convincere gli ascoltatori, così l’architettura retorica è allora un’architettura che convince. Questa architettura si costruisce col disegno prima e coi materiali poi, ma anche e soprattutto per mezzo di figure retoriche, quali la metafora e l’allegoria e quest’*architettura parlante* si costruisce faticosamente attraverso procedimenti artigianali, come il disegno e la costruzione, attingendo a saperi diversi, come la poesia, la filosofia, le scienze, in un continuo processo di ricomposizione. Ogni progetto nasce dalle sue occasioni particolari: il luogo, le condizioni storiche, le persone, il programma

⁹ Marco Biraghi Architettura della Seconda Età della Macchina, Reyner Banham, Mondadori Electa, 2004, Milano p.153

¹⁰ 1967 mostra Superarchitettura a Modena nella galleria della sala di Cultura

e si compone di infiniti elementi, la memoria li raduna incessantemente e ne cerca altri in lontane regioni, cercando di disporli in insiemi significanti ed il progetto tenta la ricomposizione del senso. Alcuni elementi vengono assunti come generatori del progetto: in questa scelta non c'è un metodo, ma solo un rischio. "L'architettura è un mestiere senza garanzie"¹¹. Gli anni del '68 sono pervasi da un certo scetticismo nei confronti del futuro che sembra non esistere e ci si interroga sulla società presente, come si evince dalle parole di Tronti: "Per un lungo periodo, con rigore, senza cedimenti, dovremmo tenere fisso l'oggetto su cui guardare: la società presente, la società del capitale, le sue due classi, la lotta fra queste classi, la storia di esse, le previsioni sul loro sviluppo. A chi domanda quale sarà quello che ci sarà dopo, bisogna rispondere: non lo sappiamo ancora. A questo problema si deve arrivare. Da questo problema non si deve partire. Noi non ci siamo arrivati. E tutto questo è uno dei motivi per cui in tutto questo discorso il futuro sembra non esistere. Di tutto quello che esiste oggi, infatti niente per noi è futuro e premettere il modello di una società dell'avvenire all'analisi di quella attuale è un vizio ideologico borghese che solo le plebi oppresse e gli intellettuali d'avanguardia potevano a ragione ereditare: è la fanfara davanti al corteo o un premio alla viltà con la promessa che di là c'è il mondo dei giusti [...]. Le profezie sul mondo nuovo, sull'uomo nuovo, sulla nuova comunità umana, ci sembrano oggi cose sporche come l'apologia di un passato vergognoso."¹² Gli effetti sono immediati sui gruppi infatti spostano la ricerca dall'ambito del design alla città, all'architettura del presente, seppur mantenendo immagini visionarie. "Rinunciamo ad elaborare delle metafisiche, ma accettiamo come nucleo mentale la certezza di poterle elaborare di fatto. L'architettura è. Non crediamo nella fecondità di una produzione sistematica di un'estetica architettonica, di un trattato di architettura, ci rifiutiamo di sistematizzare un processo, di ordinare le successioni dei risultati per ricavarne una norma. Il metro del nostro tentare di fare architettura non può rifarsi ad un insieme di categorie, ma ad un certo punto porsi di fronte alla variabilità dei problemi, il cui fondamento principale è un indistruttibile ottimismo, fiducia o certezza"¹³. Dopo la lettura *Per una critica dell'ideologia architettonica* di Tafuri su Contropiano, dall' "architettura è" si passa "all'architettura non esiste più"¹⁴ e "non esiste più la città come manufatto e forma finita, bensì esiste la città come condizione di efficienza e come tale si rappresenta da sé: i due livelli del sistema, la demagogia piccolo borghese e la grossa maglia strutturale. Il sistema industriale non produce valori. L'architettura scompare. Produzione e demagogia. La demagogia permette che entro le maglie produttive esista spazio per lo spontaneismo". Nel Campo Marzio di Piranesi si assiste alla perdita definitiva dell'organicità della forma, con Hilberseimer al montaggio di *cellule abitative*. Ne deriva così una non architettura: questo è il processo di costruzione logica secondo cui si muove la metropoli contemporanea. "Di fronte all'aggiornamento delle tecniche di produzione e all'espansione e razionalizzazione del

¹¹ Gianni Pettienna, *Superstudio, Storie, figure, architettura*, Electa, Firenze 1982

¹² Mario Tronti, *Operai e Capitale*, Einaudi, Torino 1966, p 18-19

¹³ Gilberto Corretti, *taccuino*, 10/03/1969 Archivio Corretti, Firenze

¹⁴ Gilberto Corretti 7/4/69 Taccuino di. Appunti dopo una lunga discussione, Archivio Corretti, Firenze

mercato, l'architetto produttore di oggetti è ormai figura inadeguata. Ora non si tratta più di dare forma ai singoli elementi nel tessuto cittadino né, al limite, a semplici prototipi. Individuando nella città l'unità reale del ciclo di produzione, l'unico compito adeguato per l'architetto è quello dell'organizzatore di quel ciclo. Portando la proposizione all'estremo, l'attività di elaboratore di modelli organizzativi da cui Hilberseimer tiene a non staccarsi è l'unica in cui si rispecchiano completamente le necessità della taylorizzazione edilizia e il nuovo compito del tecnico è in essa integrato a livello massimo. E' partendo da tale atteggiamento che Hilberseimer può evitare di involgersi nella crisi dell'oggetto che non entra in crisi solo perché è già sparito dal suo orizzonte di considerazioni"¹⁵.

4.3 Natalini's lecture

Nel 1971 Natalini, all'A.A. School di Londra, riprendendo Tafuri e Banham, sostiene che:

"Il suicidio dell'architetto e la scomparsa dell'architettura sono due equivalenti fenomeni: il futuro lavoro dell'uno o dell'altro è solo questione di quantità. In entrambi i casi esso significa eliminare la formale struttura connettendo l'artificiale scala di valore. In questo caso nei nostri lavori sono usati gli strumenti dell'architettura in un modo contrario, assurdo, mostrando la sua inutilità, la sua falsità e la sua immortalità. Se il design è meramente un'induzione al consumo, allora noi dobbiamo rifiutare il design; se l'architettura è meramente la codificazione del modello della borghesia di proprietà e società, così noi dobbiamo rifiutare l'architettura; se l'architettura e l'urbanistica sono meramente la formalizzazione della presente differenza sociale, noi dobbiamo rifiutare l'urbanistica e le sue stesse città fino a mirare nell'attività progettuale ai bisogni primari, fino alla scomparsa della progettazione. Noi possiamo vivere senza architettura."¹⁶

Questa lezione di Natalini alla A.A. rappresenta il fare culturale post ideologico dei gruppi fiorentini che puntano alla costruzione di un sistema di immagini a scala mondiale, in grado di generare il *Diagramma Omogeneo*, il *Monumento Continuo* e la *No Stop City* e queste stesse immagini si legano sia al Campo Marzio, letto da Tafuri, che alla concezione del piano neutro, come base necessaria per produrre il capitalismo, motivo per cui viene rappresentato con una griglia nera su fondo bianco. La diffusione di questo messaggio avviene attraverso fotomontaggi, cioè i primi render che rappresentano l'utopia del presente e non la sua immagine reale. Il rifiuto di ridurre la propria opera ad "una dimensione specificamente politica" come auspicato da Tafuri, genera nuove visioni fino alla generazione delle 12 Città Ideali del 1971 dei Superstudio dove sono raccontate città immaginarie, fantastiche, oniriche, preannunciando di due anni l'uscita del testo di Italo Calvino *Le città invisibili*. Sono temi che continuano con "Vita – Educazione - Cerimonia - Amore –

¹⁵ Manfredo Tafuri. *Per una critica dell'ideologia architettonica*, in *Contropiano*, 1, gennaio-aprile 1969pp 38-40

¹⁶ Adolfo Natalini, *Superstudio*, AA School of Architecture lecture, London, 3 March 1971

Morte”¹⁷ del 1973 da cui sono prodotti dei filmati che raccontano di civiltà libere dal lavoro e di ritorno al nomadismo, sviluppandosi su una piattaforma globale contenente il più alto sapere tecnologico. Così gli Archizoom con la *No Stop City* del 1970-71 rappresentano un modello di struttura distributiva ed impiantistica che è solo una parte di un modello molto più ampio, nel quale non ci sono limiti, adducendo ad una totale architettura o meglio ad una non architettura nella quale l'essenza dell'uomo è legata imprescindibilmente all'utilizzo della tecnologia. Nuovamente si ripropone il legame con Banham, al testo *The Architecture of the Well-Tempered Environment* del 1969. La grafica utilizzata per definire il piano è basata su segni di interpunzione o su lettere elaborate dalle macchine da scrivere elettroniche (primi computer) con la finalità di ottenere configurazioni spaziali, partizioni temporali, descrizioni di paesaggi, un linguaggio riconducibile a quello di Bruno Munari. L'utilizzo della parola omogenea è intesa, come nel quadro *Mao Tse Tung* di Andy Warhol del 1972, come una produzione seriale, seppur con colori, oggetti ed immagini diverse, che porta ad un'urbanizzazione globale, per una società omogenea senza più differenze di classi e di valori. La sostituzione quindi della città storicamente intesa con un sistema omogeneo, multipiano, non figurativo fa sì che l'uomo ritorni al suo stato primitivo: “l'agglomerato urbano è stato preceduto dalla fase del cacciatore e dal raccoglitore di cibo e oggi nell'era elettrica, gli uomini sono tornati, psichicamente e socialmente, a condizione di nomadi. Solo che adesso si parla di raccolta d'informazione e di elaborazione di dati. Ma è un fatto universale che ignora e supera la forma della città che appare di conseguenza parecchio antiquata. Con la tecnologia elettrica istantanea, il mondo non può più essere altro che un villaggio e la città stessa, come forma di dimensioni maggiori, deve inevitabilmente svanire come in una dissolvenza cinematografica”¹⁸. Su queste immagini e tematiche aggressive Charles Jencks, insegnante alla A.A. agli inizi del 1970, scrive un articolo esplicitando la conflittualità che riscontra nella dialettica di Superstudio: “L'idea è un mix di fascismo, la totale urbanizzazione è assoluta uguaglianza. Tutti hanno esattamente la stessa stanza, la stessa griglia squadrata bianca che è usata per tutte le funzioni”¹⁹. Jencks preferisce interpretare il Movimento Continuo come un'architettura Jacobina, rivoluzionaria ma dispotica, invece Frampton crede che il significato che loro comunicano è basato sulla progettazione di un estetico oggetto e di un politico strumento, riconoscendo la tenacità nel saper individuare, seppur con repentini cambiamenti, le relazioni tra tecnologie e società dei consumi. L'oggetto doveva essere interpretato non come una monumentale forma che occupa un paesaggio, ma inteso come una proiezione invisibile attraverso un'alterazione strana spazio-temporale-continua, creando così un messaggio neutralizzante. Inoltre Frampton individua nel pensiero del filosofo Herbert Marcuse “la proiezione silenziosa antifuturistica, tecnologica di un'ottimistica utopia”²⁰.

¹⁷ Casabella n° 380-381 1973

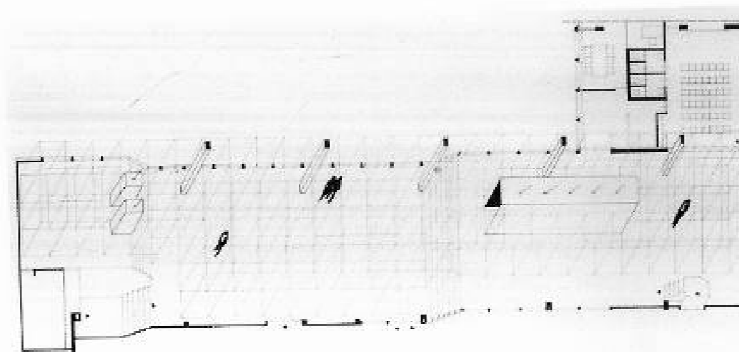
¹⁸ Marshall McLuhan, *Gli strumenti*, Il Saggiatore, Milano, 1981, p. 366

¹⁹ Charles Jencks, *Modern Movements in Architecture*, Anchor Book, N.Y. 1973 p.56-57

²⁰ Kenneth Frampton, *Modern Architecture, a Critical History*, Thames e Hudson, London, 2007 p.1

“Superstudio vuole rappresentare un mondo in cui l’architettura sia virtualmente invisibile o dove sia visibile totalmente inutile e con una progettazione auto-distruttiva”²¹.

La dirompente forza dei movimenti fiorentini è un insieme di nozioni e di ricerche che hanno caratterizzato il Postmodernismo e che sommano l’opera di Mies al linguaggio Pop - tecnologico di Banham e degli Archigram, dal Campo Marzio di Piranesi al Großstadt di Hilberseimer, dalla *morte dell’architettura* di Tafuri a *Piano Continuo* che ingloba la terra, generando eguaglianza sociale, nomadismo, annullamento del lavoro come soluzione ostacolante la taylorizzazione della società. Questa ampiezza culturale, in un arco di meno di dieci anni, ha una notevole diffusione su scala planetaria, infatti si effettuano numerose mostre, disegni per le installazioni come per la Rotterdamse Kunststichting di Rotterdam, il MOMA di New York, la Biennale de Paris, la Biennale di Venezia. La mostra in Olanda, che non si effettuerà mai, è un caso emblematico poiché segna l’evoluzione del gruppo Archizoom.



Progetto di allestimento della mostra degli Archizoom presso la Rotterdamse Kunststichting di Rotterdam 1970

4.4 Il caso Olandese

Nel 1970 il designer Kho Liang Le invita il gruppo fiorentino, attraverso la mediazione di Ettore Sottsass Jr., per organizzare una mostra alla Galerie 20d in Amsterdam, diretta dal proprietario Felix A. Valk, che si era interessato agli Archizoom sin dal 1969, in *after*

²¹ Ibid.

*an article in Domus*²². Con questo invito il gruppo di Firenze elabora la trasposizione da materiale ideologico a materiale visivo:

“abbiamo cercato di individuare un linguaggio, o meglio diversi linguaggi tali da essere percepiti da pubblici diversi secondo diversi gradi di approfondimento della lettura, in maniera tale che il discorso complessivo venga restituito progressivamente in ogni diverso livello. La prima operazione è stata quella di cercare di interessare globalmente l'intera galleria con un'operazione progettuale unitaria, tale da costruire un riferimento generale a tutti i successivi momenti ed interventi. Abbiamo infatti suddiviso la sala interna secondo un modulo regolare e costante di 2x2 metri, al quale corrisponde una suddivisione spaziale costituita da un sistema di semplici tende in plastica trasparenti. Tale operazione permette di creare un environment omogeneo ed intenso, come un medium subacqueo, secondo un criterio razionale ma fantastico. La folla che accede alla galleria dei market laterali dovrebbe venire a trovarsi in una situazione di improvvisa intensificazione spaziale che rimanda ad una dimensione più generale ed estesa che non sia quella della sala espositiva stessa. In tale situazione spaziale si verranno a trovare alcuni oggetti liberi, prototipi o di serie, in ogni caso tali da rappresentare emblematicamente il livello di libertà superiore, compositiva e progettuale, che è possibile raggiungere all'interno della generalizzazione del sistema, come è esposto nel programma (tali oggetti non sono rappresentati nella attuale assonometria). Oltre a questo livello di rappresentazione diretta ma generica, dovrebbero esistere altri più specifici linguaggi: due o più visori, cioè box all'interno dei quali sia possibile vedere, attraverso appositi pertugi, situazioni spaziali analoghe a quella realizzata di fatto dentro la galleria, ma più ricche figurativamente, secondo schemi composti ed esemplificazioni spettacolari. Tale operazione sarà resa possibile da giuochi di specchi o altro, che permettono di realizzare all'interno di piccolissime dimensioni schemi figurativi infiniti. Un'ulteriore esplicitazione della tesi sostenuta dovrebbe essere costituita da un piccolo tunnel dove, con illuminazione apposita, è possibile vedere serie di disegni o di immagini bidimensionali a colori, di dimensioni notevoli, che restituiscono didatticamente l'operazione teorica compiuta. La tecnica di tali disegni dovrebbe essere simile a quella utilizzata su riviste come Life per spiegare i lanci spaziali: colori smaglianti, assoluta correttezza e freddezza tecnica informativa. Nella saletta da proiezioni dovrebbe avvenire una restituzione della intera operazione, utilizzando le tecniche più immediate ed esplicite, anche sonore e scritte, attraverso una serie di immagini concatenate, come una successione di cartoons, che chiarisca il tutto su un piano non didattico, ma già discorsivo e divertente”²³.

Dopo gli scambi avvenuti durante l'estate del 1970 e dopo la vista del programma e dei disegni presentati dagli Archizoom, Valk, direttore della Rotterdamse Kunststichting, ha alcune perplessità. È probabile che la loro proposta gli sia apparsa ancora non pienamente rispondente a quella trasformazione da materiale ideologico in materiale visivo prospettata nel programma del giugno di quello

²² Felix A. Valk, lettera agli Archizoom Associati – Andrea Branzi, 18/03/1970, Archivio Bartolini, Firenze

²³ Archizoom, lettera a Felix A. Valk 18/06/1970 Archivio Bartolini, Firenze

stesso anno. Così egli decide di far slittare l'esposizione, non volendo inaugurare la stagione di mostre tematiche con un allestimento difficilmente comprensibile per il grande pubblico. La sua critica riguarda soprattutto l'alto grado di astrazione e concettualizzazione dei disegni. Nel maggio del 1971 il gruppo invia a Valk il numero di Domus con l'articolo *No-Stop City*, quello di *IN* sulla distruzione dell'oggetto e gli scrive di aver preparato, per la Rotterdamse Kunststichting, una proposta per la mostra sull'*Abolizione del lavoro* vista nelle sue implicazioni sia sul piano urbanistico che domestico. Egli riprende in considerazione la possibilità dell'esposizione sugli Archizoom ma poi, a causa di una serie di inconvenienti legati al gruppo, l'esibizione viene bloccata.

4.5 *Inghilterra*

Su *Architectural Design* 7/70, uno dei più importanti periodici d'architettura inglese, è pubblicato un articolo di Robin Middleton e sul medesimo tema l'anno successivo un ulteriore articolo, *AD* 6/71 più approfondito, firmato da Jenks. L'articolo inizia con la descrizione di tre capolavori della cultura italiana ovvero: Porcile di Pasolini, "non chiedere perché un succulento adolescente potrebbe fornire nutrimento per i porci", in cui un giovane figlio di industriali tedeschi decide di darsi in pasto ai porci per dimostrare il suo totale rifiuto al capitalismo; *8 1/2* di Fellini è la storia della fuga di Mastroianni dalla vita quotidiana; *Teorema* di Pasolini nel quale la descrizione si sofferma sulla liberazione dal capitalismo. Tre opere lette tra fede ed empirismo, tra dottrina cristiana e marxismo, avvolto dal supersensualismo".

"Ottenendo una bizzarra proposizione o paradosso all'estrema conclusione è una normale pratica di supersensualismo. Superstudio, guidato dal fiorentino Adolfo Natalini, ha disegnato il MOVIMENTO CONTINUO, che è un singolo pezzo di architettura esteso su tutto il mondo. In questo caso il sistema logico consiste in un mix di urbanizzazione totale che è certamente totalitaria e tutti hanno esattamente la stessa stanza o lo stesso quadrato bianco per ogni funzione. La motivazione in origine è metafisica e sensuale: il Monumento Continuo, statica perfezione, muove il mondo attraverso l'amore che esso crea, attraverso serenità, calma e dolci tiranni. Il loro progetto per un monumento ai partigiani della resistenza è una rotonda versione del Movimento Continuo, essendo composto da onnipresenti metri quadrati bianchi e primari elementi di costruzioni architettoniche come l'idea architettonica di Platone. Un'aggiornata versione dell'elegante resistenza disegnata trovano nel *Teorema* e *Porcile* l'incontro tra capitalismo e sinistra [...]. Il caso metropolitano diventa una condizione, caratterizzata da circolazione uniforme di prodotti consumistici, come fenomeno sociale. La futura dimensione della metropoli coincide con quella del mercato stesso. Produzione e Consumo posseggono la stessa ideologia caratterizzante la realtà fisica completamente continua e indifferenziata. Quindi dopo aver eliminato l'oggetto architettonico il problema si pone solo sul dato quantitativo".

La fine dell'articolo evidenzia il legame indissolubile dell'uomo con la materia generata dagli effetti del piano Marshall, tradotti in Italia con il *Miracolo Economico*.



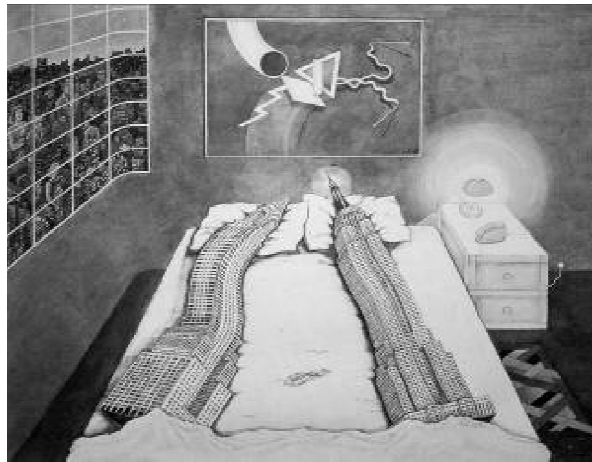
1972 Exodus or The Voluntary Prisoners of Architecture - OMA

4.6 Effetti:

I due gruppi con le costruzioni di immagini visionarie del presente anticipano il futuro, nelle quali si prevede la dissoluzione dell'architettura con un unico edificio. Tali viste generano non una fine ma l'inizio di una nuova era, dove l'apporto Pop si fonde con il non Pop, in cui il manifesto dell'Independent Group si fonda con le teorie di Tronti e di Tafuri, una somma di eterogeneità che rilasciano un fare omogeneo. La trasformazione è turbolenta e con numerose controversie, querelle, tra Banham - Archigram, Banham - Tafuri, Tafuri e Superstudio - Archizoom ma proprio da questi scontri scaturiscono diverse *tracce*. Koolhaas accusa gli Archigram di carenza culturale, non considerando che il fare del gruppo è il fare di Banham, cioè il fare di ogni cosa sorretto dal desiderio *WISH* della masse. Tali aspirazioni con la conquista dei Network, delle copertine per comunicare un prodotto, l'agire per far desiderare qualche cosa identifica proprio il *sistema Koolhaas*. Forse non è un caso che la nascita della New Economy nel 1989 è anticipata di un anno dopo la mostra Deconstructive Architecture, organizzata al Moma di New York da Philip Johnson, che anche se con molte smentite, sancisce il fare attuale dell'architettura contemporanea. Con gli effetti del *Credit Crunch* l'architettura della *New Economy* vive un periodo di crisi, di destabilizzazione. Koolhaas studia gli effetti del muro di Berlino, parlando di nuovi desideri e valori con la tesi sul muro berlinese nel 1971. È l'inizio di una ricerca che continuerà con l'OMA, presentando nel 1972 *Exodus or The Voluntary Prisoners of*

Architecture al concorso organizzato da Casabella per le nuove utopie. L'opera è l'interpretazione esplicita del Monumento Continuo e della No-Stop City e l'implicita degli Archigram e di Tafuri. Il muro inteso come architettura composta dalla *metà buona* e *metà cattiva* è generatore del desiderio di oltrepassarlo da parte degli sconfitti e di rafforzarlo, per una maggiore protezione, da parte degli abitanti della parte buona. Il gruppo nel progetto trasforma le forze negative dell'architettura del muro di Berlino in forze positive mediante una città-edificio all'interno della "vecchia" Londra. E' un' "architettura rivolta non a timidi miglioramenti, ma tesa a sradicare il male per proporre al suo posto alternative desiderabili. Gli abitanti di questa architettura, quelli abbastanza forti per amarla, sarebbero in un certo senso i suoi prigionieri volontari. Possiamo soltanto invidiarli". L'inserimento di un edificio *continuo*, derivante dai desideri della società, contrappone l'elemento nuovo con la storia. "Londra, così come la conosciamo oggi, sarà solo un ammasso di rovine. Nove piazze sono disegnate con diversi gradi di approfondimento". L'edificio riutilizza il Nastro, la Striscia produttiva derivante "dalla Città nastro a produzione Continua", riducendo la città storica a semplice testimonianza visitabile ma non più vivibile. La riduzione della città storica a semplice oggetto turistico legittima la nuova costruzione ad occuparla, come un monumento continuo, come la quinta essenza della non architettura, attraverso la renderizzazione della *gestione di un processo* e quindi non a limitarsi al singolo oggetto. Un ulteriore tema ripreso è la riduzione spaziale a semplice griglia come base di una catena produttiva.

"La griglia è un sistema continuo ma non omogeneo. Nei "vuoti" avviene lo sfruttamento più o meno intensivo del territorio. Le ragioni degli insediamenti puntiformi sono storiche, sociali, geografiche. La natura viene ridotta a cultura secondo criteri di



Flagrant Délit, Medelon Vriesendorp 1975

massimo sfruttamento funzionale. Il paesaggio diviene progressivamente artificiale ed omogeneo. Città come New York costituiscono un esempio didattico di utilizzazione funzionale di un territorio per mezzo di una griglia cartesiana. La penisola di Manhattan è scomparsa sotto l'azione unificatrice del valore indotto"²⁴.

²⁴ Gianni Pettienna, *Superstudio, Storie, figure, architettura*, Electa Firenze 1982 p.32

Le trasposizioni delle 12 città Ideali dei SuperStudio, in particolare *Città 2000* e *La Città nastro a produzione continua*, le ritroviamo all'interno della collocazione delle 10 piazze differenti che racchiudono tutti i bisogni umani. *La Città Nastro a Produzione Continua* è forse una delle storie che maggiormente sintetizza il lavoro dell'OMA

"... cammina, si snoda come un maestoso serpente attraverso territori sempre diversi, portando a spasso otto milioni di persone tra pianure, valli e colline, dai monti alle rive dei mari, generazione dopo generazione. La testa della città è la Grande Fabbrica larga 6 chilometri e 440 metri, come la città che in continuazione produce, spesso 400 metri ed alta al centro 91 metri. La Grande Fabbrica sfrutta il terreno ed il sottosuolo su cui si muove e da esso ricava meravigliosamente tutto quanto occorre alla costruzione della città; divora brandelli di inutile natura e minerali informi dal suo fronte anteriore ed emette dal suo fronte posteriore sezioni di città completamente formata e pronta per essere usata. La Grande Fabbrica si muove in avanti ad una velocità di 37 cm/h"

Il concorso per le città utopiche per Koolhaas è fondamentale poiché da esso deriveranno *Delirious in New York* (basata sulla terza città dei Superstudio "New York"), la Città Generica, Bigness e Junkspace. Koolhaas, con il muro di Berlino inteso come architettura, tenta di fissare una svolta culturale. Nell'estate del 1971 visita la città e lo colpiscono due cose in modo particolare: il muro non seguiva l'andamento nord-sud ma circondava la libera Berlino ovest ed inoltre notò che il muro stesso era concepito sotto diversa forma come un ferro spinato, vuoto, muro prefabbricato, ma anche come edificio trasformato con finestre smembrate. "La bellissima sorpresa è che il muro era straziantemente bello". Il lavoro di Koolhaas, già prima con le provocazioni dell'OMA, fa sì che gli abitanti della *striscia* siano determinati ad amarla, sognando una liberazione paradossale, "un'estetica libertà nel loro confine architettonico". Zenghelis afferma, più di Koolhaas, che l'esodo era un progetto direttamente contro la strumentazione politica dell'architettura e un appello per architetture intese come assolute infrastrutture.

"Architettura non è un prodotto di una società ma prodotto di una civiltà. Su questo Koolhaas non è pienamente d'accordo infatti nell'intervista con Hilde Heynen nel giugno del 2003 sostiene che "c'è una sorta di sovraccarico d'insistenza sulla collettività. Io penso che ci sono due toni o un tipo di dialogo musicale tra due cose. Ancora un grande interesse, passione per gli aspetti programmatici collettivi del Costruttivismo e qualche volta la realizzazione dell'idea del Costruttivismo innocuo, crea una forza negativa rappresentante la reale forza. E' più di un tremendo entusiasmo sul programmatico aspetto del collettivismo, l'entusiasmo della collettività è allo stesso tempo un tipo di frustrazione che si forma nel lato più formale ed in questo senso è un tentativo di minaccia al più serio aspetto dell'architettura,"²⁵

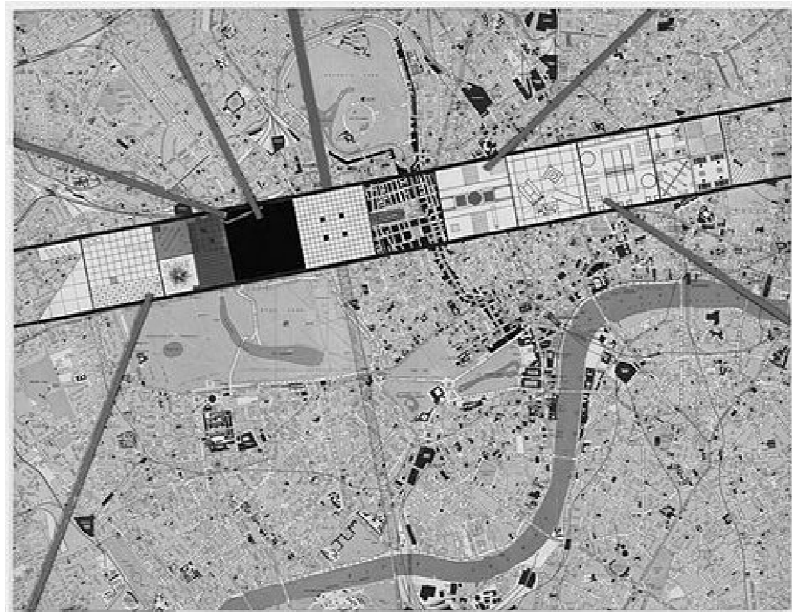
L'astratto collettivismo era (o è) uno dei più oscuri motivi delle visioni di Koolhaas, cioè l'urbanismo (cultura della congestione) e architettura (edonistica scienza). L'immagine finale del concorso ha una carica espressiva, POP, che si autocommenta, inducendo ad una

²⁵ Rem Koolhaas interview by Hilde Heynen, May 6, 2003

lettura immediata. La cura della grafica di tale espressione è curata dall'artista, poi architetto, Medelon Vriesendorp (ex-moglie di Koolhaas) che, anche nelle raffigurazioni successive, riutilizza il *Monumento Continuo* e le visioni del gruppo fiorentino. Infatti in *Flagrant Delit*, opera poi utilizzata come copertina di *Delirius in New York*, il *Monumento Continuo* è posto in prospettiva attraverso un'urbanizzazione della *striscia* con tutti grattacieli terminanti da volti allucinati²⁶ (27). Nella stanza l'icona della democrazia illuminano il riposo della Chrysler Building (di William Van Alen) e del Empire State Building, (Shreve, Lamb and Harmon è stato costruito in un anno e 45 giorni, con un mese di anticipo rispetto al previsto, grazie a una squadra di 300 operai e un'efficiente organizzazione logistica) che ripresentano il dialogo "uomo-donna" di Hemilton con "*Just What Is It Makes Today's Homes So Different, So Appealing?*" ma con tutta la carica "radicale" del gruppo fiorentino.

²⁶ Dal film "Il gabinetto del dottor Caligari, del regista tedesco Robert Wiene film muto del 1920

4.7 Exodus or The Voluntary Prisoners of Architecture



Exodus or The Voluntary Prisoners of Architecture – OMA 1972

Estratto da Casabella 1973 n°361:

Un tempo la città era divisa in due parti. Naturalmente una parte divenne la metà “buona” e l'altra la metà “cattiva”. Gli abitanti della metà cattiva cominciarono a migrare nella parte buona, dando luogo alla fine ad un vero e proprio esodo urbano. Fallite tutte le misure adottate per far cessare l'esodo indesiderato, le autorità della parte cattiva concepirono un uso disperato e selvaggio dell'architettura: edificarono un muro attorno alla parete “buona” della città, rendendola completamente inaccessibile. Il muro era un capolavoro. All'inizio c'era solo del patetico filo spinato posto frettolosamente sulla linea immaginaria di confine; il suo significato simbolico e psicologico era prevalente rispetto alla sua consistenza fisica. Tuttavia l'attrazione della parte buona, intravista ora da rispettosa distanza oltre la barriera, divenne ancora più forte ed irresistibile. Quelli rimasti rinchiusi nella tetra metà cattiva erano ossessionati da impossibili piani di fuga. E come già in precedenza era avvenuto nella storia dell'uomo, l'architettura fu strumento e origine di disperazione. Potremmo immaginare questa forza intensa e devastatrice usata per scopi positivi. Divisione, separazione, isolamento. Squilibri, aggressività ed anche paranoia: l'aspetto negativo di queste parole potrebbe essere rovesciato per descrivere gli ingredienti e le strategie di una guerra architettonica alle condizioni sgradevoli (le stesse che ci circondano oggi), una guerra per un'architettura rivolta non a timidi miglioramenti, ma tesa a sradicare il male per proporre al suo posto alternative desiderabili. Gli abitanti di questa architettura, quelli abbastanza forti per amarla, sarebbero in un certo senso i suoi prigionieri volontari. Possiamo soltanto invidiarli. Questo studio si propone di muovere una guerra architettonica a Londra. Il centro di Londra è attraversato da una fascia ad alto potenziale di attività dal punto di vista metropolitano. Per sottolineare e mantenere questa differenza sostanziale, si

costruirà un muro che racchiuda questa zona di perfezioni architettoniche e sociali. Presto i primi ospiti faranno la coda per essere ammessi. Il loro numero diventerà un fiume inarrestabile. Siamo testimoni dell'esodo di Londra. Entrati in questa striscia di terreno, la preoccupazione quasi ossessiva dei suoi abitanti sarà la sua espansione, miglioramento e difesa.

La struttura fisica della vecchia città non sarà in grado di resistere all'intensità ininterrotta di questa lotta senza precedenti. Londra, così come la conosciamo oggi, sarà un ammasso di rovine. Nove piazze sono disegnate con diversi gradi di approfondimento. La striscia centrale contiene solo attività di grande importanza e rilevanza sociale e comunitaria. All'interno della striscia centrale, la pianta e l'assonometria mostrano nei quadrati da ovest a est:

- 1) La condizione di punta: il luogo di massima frizione con la vecchia Londra. In questa zona è visibile il progresso dell'architettura.
- 2) La lottizzazione. Lotti individuali per controbilanciare l'enfasi delle attrezzature collettive.
- 3) La piazza delle cerimonie con pavimentazione di marmo.
- 4) L'area di ricevimento: qui i futuri abitanti sono introdotti ai misteri della cittadinanza.
- 5) Una scala scende in quell'area di Londra che è stata preservata (Nash).
- 6) I bagni costruiscono l'istituto per la creazione e la realizzazione delle fantasie.
- 7) Il parco dell'aria, del fuoco, dell'acqua e della terra.
- 8) La piazza della cultura (British Museum).
- 9) L'università.
- 10) Il complesso della ricerca scientifica.

Zona 1: Area centrale

Il tetto della zona di ricevimento, raggiungibile dall'interno, costruisce l'alta piattaforma dalla quale si possono ammirare in tutto il loro splendore le manifestazioni che si svolgono nella fascia. Da qui si può anche assistere all'esilarante decadenza della vecchia Londra. Una scala gigantesca scende in quella parte di Londra che viene preservata, (soprattutto le opere Nash, nostro predecessore concettuale, destinate ad alloggio temporaneo per i nuovi arrivati). Sull'altro lato del tetto, ad ovest, c'è la piazza delle cerimonie che è completamente vuota, tranne che per un canale e l'antenna della stazione radiotelevisiva, che proteggerà gli abitanti delle scorie mentali del resto del mondo.

La parte alta della striscia/2

Costituisce il fronte della guerra intrapresa contro la vecchia Londra. Subito dietro il fronte, nella relativa sicurezza delle trincee, verranno fatti giorno per giorno i piani dell'escalation della guerra. Mutamenti dell'ultimo minuto verranno introdotti secondo un procedimento di improvvisazione senza sforzo, dettati quasi dallo slancio inevitabile e dalla "voglia di esistere" dell'architettura stessa.

La lottizzazione 3-4

In questa parte della fascia gli abitanti disporranno ciascuno di un piccolo lotto coltivabile. Le abitazioni costruite su questi lotti sono

fatte di materiali più belli e costosi, marmo ed acciaio cromato ed hanno forma di piccoli palazzi. A un livello sfacciatamente subconscio, questa semplice architettura ispirerà sentimenti di gratitudine e appagamento. I lotti sono sorvegliati in modo tale da eliminare o almeno limitare velocemente qualsiasi disturbo o agitazione sia interna che esterna. L'immissione di notizie in questa zona è nulla. I giornali sono banditi, le radio misteriosamente non funzionano, il concetto di notizia è ridicolizzato dalla paziente devozione con la quale i lotti sono areati, ripuliti, tirati a lucido ed abbelliti.

Il parco dei quattro elementi/5

Il parco è suddiviso in quattro aree quadrate. La piazza dell' "Aria" è costituita da alcuni padiglioni collegati tra loro da un impianto molto elaborato di tubature che emettono diverse miscele di gas, creando varie combinazioni aromatiche. Per mezzo di leggere variazioni di miscelazione, di densità e magari anche di colorazione, queste nuvole profumate possono essere mutate o prolungate come le note degli strumenti musicali. Si possono evocare stati d'animo di allegria, depressione, serenità e ricettività, secondo sequenze e ritmi programmati o improvvisi.

Di dimensioni identiche al precedente, ma sotterraneo, il deserto è una riproduzione artificiale del paesaggio egiziano nelle sue condizioni allucinanti. Il segreto che la piramide non contiene una camera dei tesori sarà mantenuto per sempre (forse i suoi costruttori sono stati giustiziati?). Scavata ancora più profondamente nel terreno, la piazza dell'acqua è costituita da una piscina la cui superficie viene mantenuta perennemente increspata. La quarta piazza, all'estremità inferiore di questa fossa, è dedicata alla "terra". Parte dei sassi originali sono stati lasciati sul posto a formare una specie di Matterhorn, la cui vetta è al livello stradale. Ad un esame più approfondito, le pareti di questa cavità rivelano tracce archeologiche del passato. Qui si inserisce un pezzo di linea della metropolitana ora abbandonata.

I bagni 6-7

La funzione dei bagni è quella di creare fantasie pubbliche e private tranne per due piscine quadrate (a diverse temperature per diversi temperamenti) e per il collettore principale circolare scavato nel terreno. Tutta l'area è destinata ad azioni ed esposizioni pubbliche, dove si svolge un ciclo dialettico tra esposizioni e spettatori. E' un'area destinata all'esame e alla possibile selezione dei compagni (dei partners) che dapprima assistono soltanto, poi vengono invitati a partecipare attivamente alle fantasie comuni e alla ricerca dei desideri. I due lunghi muri dell'edificio sono fatti da un numero infinito di cellette di varie dimensioni, dove individui, coppie o gruppi possono ritirarsi. Le cellette sono attrezzature in modo da suggerire e facilitare la realizzazione dei desideri.

La piazza delle muse/8

La piazza è destinata all'evoluzione, all'esposizione e alla raccolta di opere d'arte. Una vasta raffinata superficie contiene tre edifici e un ampio spazio destinato a raccogliere gli oggetti costruiti dell'uomo. Il primo edificio, eredità del passato, contiene una collezione di realizzazioni artistiche, dall'alba della cultura fino ai giorni più

recenti. Il secondo contiene un'esposizione continua delle creazioni del presente. Nel terzo si svolgono operazioni di ricerca creativa: è in pratica una scuola, con al centro le Muse viventi.

Il luogo dove si fa la storia delle scienze/9

Tutta la ricerca, tutta la sperimentazione, tutto il pensiero umano sono qui accessibili e comprensibili a tutti. Il luogo è diviso in quattro piazze. In tre di queste piazze sono stati eretti gli edifici che garantiscono l'evoluzione perpetua della medicina, delle scienze e della tecnologia. La quarta piazza è a giardino. La croce nel centro ospita scienziati e investitori di passaggio. Per esprimere la loro eterna gratitudine, i prigionieri volontari cantano un'ode all'architettura, loro recitano perennemente: "Di questo terribile paesaggio che mai occhio umano vide, ancora oggi l'immagine vaga e lontana ci incanta".

4.8 *Coketown Delenda Est*

"Sono l'Impero alla fine della decadenza, che guarda passare i grandi Barbari bianchi componendo acrostici indolenti dove danza il languore del sole in uno stile d'oro."²⁷

Charles Dickens nel testo *Tempi difficili* (1854) descrive la tristezza dell'usurata città di Coketown in cui la fiorente lotta marxista e l'esigenza della nuova struttura sociale tralasciano i valori consolidati. Coketown "era un trionfo di fatti: in essa non c'era nemmeno l'ombra di fantasia [...]. Era una città con mattoni rossi o, per meglio dire, di mattoni che sarebbero stati rossi se fumo e cenere lo avessero permesso: così come stavano le cose, era una città di un rosso e di un nero innaturale come la faccia dipinta di un selvaggio; una città piena di macchinari e di alte ciminiere dalle quali uscivano, snodandosi ininterrottamente, senza mai svoltolarsi del tutto, interminabili serpenti di fumo"²⁸.

Il personaggio, Thomas Gradgrind, fedele alle certezze pitagoriche, in età senile cede alle pulsioni dell'irrazionale, con la conseguenziale fuga dalla ideologizzata Coketown. La decadenza delle città post-industrializzate induce necessariamente ad una politica di distruzione piuttosto che ad una di sussidio. La Coketown europea è terminata poiché si è trasferita a Chinatown. Signor Gradgrind cosa possiamo fare delle Coketowns europee? Ne restano solo gli aspetti più inquietanti della vita, trasgressione, tenebrosi scenari, miserabili non luoghi? Cosa fare? Forse viviamo in un Neodecadentismo del XXI sec.? Forse siamo come l'Impero Romano che è morto perché abbandonò il culto della misura? Agli interrogativi posti, Gradgrind risponderebbe: "Ora quello che voglio sono Fatti. A questi ragazzi e ragazze insegnate soltanto Fatti. Solo i Fatti servono nella vita. Non piantate altro e sradicate tutto il resto. Solo con i Fatti si plasma la mente di un animale dotato di ragione; nient'altro gli tornerà mai utile. Con questo principio educo i miei figli, con questo principio educo questi ragazzi. Attenetevi ai Fatti, signore!".

È evidente che la città tradizionale europea sia scomparsa e la città contemporanea sia sempre di più una non-città. Questo cambiamento

²⁷ Paul Verlaine, *Languore*, da *Jadis et naguère*.

²⁸ Charles Dickens *Tempi difficili*, Newton 2010, p. 25.

pone l'errore semantico di identificare porzioni di territori con nomenclature obsolete e per questo motivo forse è il caso di addurre un nuovo termine alla vituperata città. L'odierno ha nuove esigenze abitative per *L'uomo Flessibile* ²⁹, infatti adattabilità ed incertezza sono le ripercussioni che lo sviluppo economico ha sull'abitare contemporaneo. Divergenze dal senso dello stare della *pólis* greca, in cui il singolo è identificato con il *génos*, ovvero le sue radici e dal senso dall'abitare romano legato alla città mediante la ratio Costituzionale. L'uomo contemporaneo abita nella città generica ed è regolato da un unico mercato mondiale ma con sistemi legislativi differenti. Tale condizione ha destabilizzato le forze egemoni del secondo novecento ed il senso dell'abitare la *polis* è mutato nella condizione di *meteco* della *global civitas*. Il *meteco* è flessibile, cioè non determina il luogo, ma è ospitato dal luogo inteso come frammento di territorio. Esso è perciò libero di abitare tra i luoghi seppur non avente i *génos* del luogo stesso. Mobilità antropica, in cui l'evangelizzazione fallimentare della città che sale a crescita illimitata ha ceduto al nuovo paradigma della riconversione dei territori depressi. *Che cosa chiediamo alla città?*³⁰ Preso atto che l'idea rigida di un'unica immagine di città, ossequiosa dell'entropia dei vissuti, con crescita costante, sia del tutto sparita, ci resta coltivare lo strumento della progettualità secondo esigenze private. Le trasformazioni sono sponsorizzate da società a fini di lucro che, con alchimia pitagorica, investono su quei territori depauperati ed inattivi. Questo atteggiamento formativo prevede un tempo breve di decisione ed esecuzione in cui l'interferenza della politica è ridotta al minimo: "Vastissime aree architettoniche indifferenziate rigurgitati di funzioni di rappresentanza, finanziarie, direzionali, accatastate intorno aree periferiche residenziali, Ghettizzate, le une rispetto alle altre, aree commerciali di massa, 'avanzi' di produzione manifatturiera, il tutto collegato da 'eventi' occasionali, al di fuori di ogni logica urbanistica e amministrativa. Le case per la grande massa saranno quelle del mini appartamento standardizzato"³¹. E' uno scenario che non arreca tristezza o posizioni di radicale contraddittorietà ma apre nuove opportunità, poiché perpetuare la trasformazione globale garantisce un soddisfacimento della *civitas globale*. Non si può non concordare con Massimo Cacciari quando sostiene che "i vernacoli localistici, il richiamo ad un'arte regionale è del tutto insensata"³², ma viene da chiedere se il suo etichettare l'architettura infuturata come "puro gioco formale, che le fa perdere ogni potenza costruttiva, ogni serietà e responsabilità"³³ sia accettabile. La progettazione necessita di una visione futura e di un'alchimia di fattori economici che determinano il pro-oggetto. I prodotti delle *star* dell'*urban-design* sono legati stabilmente ad un ritorno economico, in cui gli attori della trasformazione, sempre a scopo di lucro, auspicano le tendenze e l'impulso delle nuove icone o dei nuovi modi di usufruire lo spazio. La città è un oggetto non più programmabile nella sua totalità, l'architettura si impone con nuove icone, sfida il tempo fisiologico del consumo, del logorio seduttivo dei *brand* o del singolo io: "...non è in nessun modo dato di sapere-

²⁹ Richard Sennett, *L'uomo flessibile*, Feltrinelli 2009.

³⁰ Massimo Cacciari *La Città*, Pazzini, Villa Verucchio, 2009 p. 24.

³¹ Ibid p. 34.

³² Ibid p. 39.

³³ Ibid p. 39.

calcolare dove, per esempio, finiscono i confini di Firenze e dove inizia Scandicci. La perdita di valore simbolico della città cresce proporzionalmente ed assistiamo, o ci sembra di assistere, ad uno sviluppo senza meta, cioè, letteralmente, insensato, ad un processo che non presenta alcuna dimensione organica. E' davvero la metropoli dell'intelletto astratto, dominato soltanto dal fine della produzione e dello scambio di merci. E' assolutamente naturale che il cervello di tale sistema consideri ogni elemento spaziale come un ostacolo, un'inutile zavorra, un residuo del passato, da spiritualizzare, da volatilizzare. Ma, nello stesso tempo e per la medesima ragione, ciò produce l'improgrammabilità dell'insieme e sui nessi tra le parti, sulla logica delle relazioni, che è l'essenziale, nessuno è sovrano. Domina il gioco per definizione imprevedibile degli interessi privati. L'occupazione del territorio non conosce più alcun *nómos* (poiché *nómos*, legge – non dimentichiamolo – significa all'origine suddivisione- spartizione di un territorio o pascolo determinato)³⁴. Gli strumenti regolatori tanto mitizzati, come la legge ponte, oggi rappresentano un'icona utopica del fallimento di una generazione poiché oltre all'evidente inefficacia dei piani e del potere politico locale anche su larga scala si individuano delle interforze di sistema che bloccano le mutazioni dei territori e quindi discrasie tra la vocazione dell'abitato ed il normato inteso come overdose legislativa. La struttura di suddivisione e tutela delle zone omogenee è stata respinta dal singolo e quindi dalla forza produttiva che ha sancito la non città. Sulle intuizioni radicali di Natalini e del gruppo Superstudio si basa il senso contemporaneo di "Monumento Continuo", ovvero un'unica città su unico territorio antropizzato che abbraccia tutto il globo. Il gruppo fiorentino ripropone il tema della città lineare, assimilata ad un treno in cui la locomotiva è alimentata dalla grande industria espressa mediante il PIL o GDR, seguendo tutti i territori incapsulati in vagoni distinti da differenze apparenti. La velocità di crociera della grande fabbrica antropizzata, esplicitata nel testo *Città nastro a produzione continua*, è di circa 37cm/h. La grande fabbrica è sempre più lontana dal vecchio continente e allora cosa ne resta? Forse vagoni composti da strade, terre post-industrializzate, luoghi post-abitati ed un tessuto storico sempre più schiavo di se stesso. L'uomo ha posto le mani sulla natura, creando la grande fabbrica da cui dipende, per affermare il proprio sé. Il moto del vecchio continente diretto dalle virtù dell'identità storica, ideologizzata, affermata e difesa dai salotti dell'eticamente corretto è sempre più lontano dalla fermata tramonto. Questa progressione per Claudio Magris è assimilabile alla "foresta del viandante moderno che è la città, con i suoi deserti e le sue oasi, il suo coro e la sua solitudine, i suoi grattacieli o le sue osterie di periferia, le sue strade rettilinee in fuga verso l'infinito. Il passante con gli occhi e i sensi aperti è forse il viaggiatore più autentico, il suo sguardo penetra e disfa lo scenario urbano come un'insurrezione, come accade alla sacrale e stravolta Milano di Luca Doninelli nel suo possente Crollo delle Aspettative. Paesaggio è paesaggio, è anche un andatura, come uno stile della scrittura. Ognuno attraversa un luogo con un suo ritmo: uno va svelto e uno si ciondola. Una città – una pagina- si percorrono in mille modi: attento, lento, sincopato, frettoloso,

³⁴ Ibid p. 53.

distratto, sintetico, analitico, dispersivo”³⁵. Quindi l’azione del moto del *Monumento Continuo* è evidente quando si attraversa il territorio, che appare come una cloaca di oggetti abitati, pieno di relitti del vissuto archeologico, con disparate oasi di elevato *glamour* e con aree dormitorio per tutti i gusti e tutte le possibilità sociali. Tutto ciò è espressione della nuova non società in cui il termine *Urbemensch* non indica un superuomo ma solo una nuova individualità. La consapevolezza dell’uomo di esser frammento si manifesta esplicitamente durante il viaggiare in cui l’io si relazione al contesto, contrapponendosi al già vissuto. L’uomo nel costruire ciò che desidera ha attuato multipli di oggetti adattabili al territorio in cui lo slogan “*lo voglio anche io*” ha alimentato le ruspe per la demolizione e trasporto a rifiuto delle secolari tradizioni e dei parametri culturali consolidati. Ciò rappresenta la vittoria dell’uomo sui propri demoni ed è, invece, inadeguato chi ostacola il decorso degli eventi che per suo cinismo oppone false certezze. L’intraprendenza economica è uno strumento capace di dare possibilità, di consumare oggetti e desideri e non si può considerare l’azione del dandy arrampicatore sociale come scellerata poiché, come sostiene Magris, la storia è un “mattatoio”. L’uomo eticamente corretto fotografa e tutela il vicolo delle lupanare di Pompei per poi scandalizzarsi alla mercificazione del corpo odierno. E’ uno spettacolo storico che, eliminato il fattore temporale, determina solo l’elemento di spettacolarità. Gli amministratori della produzione del reale lavorano nel mondo virtuale della finanza, in cui la competizione è sempre più famelica di investimenti e di nuovi sviluppi di rami aziendali. La virtualità della finanza incide profondamente sulle trasformazioni del territorio in cui il rapporto abitanti/metri quadri è surclassato dall’indice GDP o PIL dell’area in cui investire e gli standard urbanistici, trionfi della democrazia degli anni 60 e 70, rappresentano sempre di più la loro inutilità. L’utilizzo dei capitali, provenienti dal mercato creditizio, mercato mobiliare, mercato assicurativo, mercato monetario, e quelli più sofisticati e di ultima generazione mercati dei prodotti derivati, sono i nuovi strumenti su cui, i neo-urbanisti, devono attuare strategie economiche, stabilire aree e trovare coperture finanziarie per permettere alle aziende architettura di progettare soluzioni in cui la sola quantità non è più condizione sufficiente, essendo l’obiettivo quello di attirare nuovi consumatori e quindi di aumentare il valore dell’investimento iniziale. I migliori urbanisti europei hanno sede nella city di Londra ed inorridiscono dinanzi alle lezioni tendenziose dei cattivi maestri, epigoni del mito *Le mani sulla città* che bloccano le nuove trasformazioni urbane. La porzione di territorio ricadente nel vagone Italia, in particolare l’area napoletana, è sempre più devastata dalla nefasta amministrazione pubblica, schiava della metastasi tradizione che è rigettata dal mercato e rinnegata dalla next-generation. Dinanzi ad un simile scenario non resta che rottamare i metri cubi del costruito, proporre nuove icone nel cuore del tessuto consolidato, creare il desiderabile ed avere il coraggio di poter offrire abitacoli contemporanei e non solo metri cubi del vecchio, seppur riadattato mediante lifting filologici. Quindi abbattere, demolire e riciclare porzioni di città è la nuova prerogativa. Il volto è sempre

³⁵ Claudio Magris, *L’infinito viaggiare*, Mondadori, Milano p. XVII, 2006.

pitagorico, numero, share, % di abitanti, % di potenziali consumatori, incidenza produttiva, % di crescita, % di GDP. Cosa è successo del resto nell'*eurobond* del dopoguerra? Ha accettato la seduzione dei prodotti industriali e l'euritmia della maschera/volto insegue il *POPular*. Thatcher ha riconvertito le aree tipo Coketown per avviare nuovi programmi di sviluppo a costo zero per il debito pubblico e nuovamente l'impero dei numeri finanziari ha apportato produzione architettonica. Perché tanto sgomento sulle scelte della London Dockland Corporation di effettuare autonomamente il progetto esecutivo, seppur rispettando gli accordi preliminari Comunali? E' un investimento che si è rivelato fallimentare nel breve periodo con insufficienti ritorni di capitali e ciò ha causato il fallimento delle società Olympius e York (investitori nella trasformazione di Canary Wharf, London) ma, nel medio tempo (circa 25anni) ovvero oggi, il valore della trasformazione del quartiere di Canart Wharf è consolidato e rafforzato dalla presenza di numerose società e vetrina per le olimpiadi London 2012. La programmazione o la non programmazione urbana ha comunque rigenerato Londra. Perché non adottare tali strategie nei deserti napoletani? Le demolizioni sono inevitabili come ammette anche Bohigas, commentando la trasformazione di Barcellona gestita secondo il volere del comune: "Le demolizioni erano inevitabili dove le case del centro storico erano insalubri, invivibili"³⁶. Anche se Bohigas, per Mario Fazio, non è un fondamentalista dell'innovazione "la forma tradizionale della città rende vivibile e riconoscibile la città stessa"³⁷ cosa c'è di tradizionale negli interventi generati da Bohigas? Barcellona è al pari di Londra nell'utilizzo dell'ingegneria. Gli architetti/urbanisti, anarchici, cortigiani viaggianti, mostrano nei vari CDA o ai vari Sindaci molteplici soluzioni. Alle riunioni l'architetto contemporaneo, munito sempre di più borse, per prima apre la sacca marketing da cui mostra i contratti o i pre-contratti con produttori cinematografici, case editrici, società di eventi. La successiva esposizione è il *concept* del proprio *Brand*, segue la sua poetica aziendale ed il suo Cv. A tal punto la noia domina gli investitori, ma non appena il *project manager* mostra le analisi di mercato e la plusvalenza del flusso finanziario, la sala acquista nuovo entusiasmo. Il dado è tratto ed il territorio avrà un nuovo oggetto per esser consumato, le aziende di costruzioni fameliche di profitto acquisiscono debito ed il mercato finanziario ha nuovi flussi. Da qui la liquidità per attivare l'opera ed alimentare il suo desiderabile. Il nuovo oggetto chiamato Attrazione XXX piace e funziona. Le critiche per l'eccesso, per lo spreco, rappresentano un leggero eco del manifesto apparso per la prima volta nel 1848 sulle mura di Coketown. Dopotutto l'uomo abita il proprio sé all'interno delle sue apparenze illusorie. Della città ne resta solo l'idea, un viaggio interattivo con dei set cinematografici del tempo trascorso. Il presente/futuro, pertanto, come riconosce per Umberto Eco, "non potrà individuare l'ideale estetico diffuso dai mass media del XX secolo e oltre, ma dovrà arrendersi di fronte all'orgia della tolleranza, al sincretismo totale all'assoluto e inarrestabile politeismo della bellezza"³⁸ e forse *Baudelaire* non avrebbe esitato a definire la

³⁶ Mario Fazio, *Passato e futuro delle città*, Einaudi, Torino 2000, p. 140.

³⁷ Ibid.

³⁸ Umberto Eco, *Storia della Bellezza*, Bompiani, Milano 2004, p. 428.

signora Thatcher come l'urbanista della corrispondenza sensibile. Il nostro nuovo lessico urbano potrebbe consistere nell'apporre il suffisso "non", da cui la non-città, la zona non-omogenea, il piano non-regolatore e così via. In questo senso possiamo dire bello lo spot della socialpolitik di Cacciari sindaco, "Venezia si trasforma", con Portomarghera che diventa green (un lifting basato su un po' di verde per la nuova corsa al consumo) e l'ingresso a Tesserà progettato da Ghery, che aumenterà il flusso turistico in una percentuale su cui il comune acquisisce un debito, le banche emetteranno il credito sui fondi emergenti e gli investitori, saranno assicurati dall'utilizzo del brand-Ghery e dagli accordi commerciali che legano gli spot pubblicitari alla Venezia trasformata. La pubblicità del nuovo oggetto incuriosisce, cresce il desiderio per il soggiorno veneto ed ecco i numeri per l'eroismo urbano veneziano. Piazzale Roma, il nuovo Arsenale, il nuovo Lido sono tutti progetti che incrementeranno il mercato il cui esito ci sarà comunicato con chiarezza quotidianamente durante la colazione. Demolire porzioni di costruito, per avviare un ammodernamento della rete commerciale industriale con aree no-Tax particolarmente depresse, potrebbe essere una soluzione alla profonda crisi economica. Ma i territori sono frenati nella trasformazione da normative rigide ed obsolete. In Campania, ad esempio, la porzione del territorio con il suo centro iconico Napoli, avrebbe molto da lavorare ma è bloccata da un'inutile e non democratica ingessata legislazione urbanistica. Lo scenario italiano è stato ben esplicitato, mediante scatti cinici e a tratti surreali, dal fotografo e regista David LaChapelle. Le foto della sezione *Deluge*, in particolar modo *Statue* (2007), *Museum* (2007), *Diluvio* (2006) hanno come tema infatti l'inondazione dei valori universali ravvisabili nell'arte passata mediante un'azione distruttrice della natura. Allegorie della Verità nella *Calunnia* di Botticelli, simboli dell'intellettualismo pret a porter fusi con i simboli dell'establishment internazionale, il *Caesars Palace* di Las Vegas, *Burger King*, *Gucci*, *Starbucks*, sono le immagini che l'artista propone, in cui i volti dei soggetti appaiono sgomenti ed attoniti alle conseguenze del moto nel movimento globale continuo. Uomini di ogni età immersi nell'acqua della speranza di salvezza medievale che sono in attesa di una rinascita universale. Nella sezione *Destruction and Disaster*, seppur ambientata nel territorio della North Carolina, ritroviamo il senso della periferia delle aree post-abitate, post-industrializzate ed il tema della distruzione delle case, consumate dalla maligna natura, è protagonista. In *The House at the End of the Word* una donna alto borghese indossa una sontuosa vestaglia chic, alienata dai suoi desideri e, senza rinnegare ciò, convive con la distruzione del proprio abitacolo tradizionale. Il riferimento è alle *Hollywood Homes* in chiave ironica. L'artista evidenzia la distruzione o meglio il consumo di ciò che ha prodotto la favola mediatica del secondo novecento, la casa del mito americano composta da *bolton-frame*, stilemi del *New Palladianism*, case unifamiliari, icone borghesi poste in rovina. Forse le case rappresentanti il tema distruttivo di LaChapelle rimandano, come nella foto *Can you Help Us?* (2005), ai paradigmi odierni in cui le modelle rappresentano l'ingegneria del glamour e sono portatrici della schizofrenia del perfetto, ossessione del bello sociale sedotto da istinti sessuali, il tutto per render più efficace il messaggio pubblicitario. L'artista esaspera i toni per sottoporre tale processo a

denuncia sociale e per evidenziare il perverso meccanismo in cui siamo chiamati a intelaiare i frammenti dell'io. La gente ha fame sostiene James Champy perché "il mercato sta per esser guidato dai consumatori in un modo che non si era mai visto prima"³⁹, poiché esso è troppo dinamico per la programmazione di lungo periodo. Per l'economista Bennett Harrison la necessità del flessibile nel breve periodo è data dall'impazienza dei capitali, legata a rapidi profitti e ad un ciclo di vita aziendale monoproduttivo. Il suggerimento del professor John Kotter, docente all'Harvard Business School, è di abbandonare i modelli di fedeltà consolidati ed istituzionalizzati poiché rappresentano trappole, dato che "i concetti commerciali, la progettazione dei prodotti, la conoscenza della concorrenza, la disponibilità dei capitali hanno una vita potenziale ridotta"⁴⁰. Per Massimo Cacciari il "trauma metropolitano, analizzato dai Weber, dai Simmel, dai Sombart, dai Benjamin, parla ormai del nostro passato. Lo sradicamento dell' homo-economicus dai luoghi simbolici dell'antica «città» e la loro «sostituzione» con la rappresentazione delle funzioni dello scambio, della produzione, questa «grande trasformazione» che ha omologato i luoghi urbani in uno spazio unico, in un disegno uniforme (e di conseguenza lo stesso linguaggio architettonico), ha già fatto la sua epoca. Noi viviamo oggi la forma delle metropoli-simbolo della contemporaneità come quella delle antiche città-comunità, città-organismo. La metropoli è divenuta classica sotto i nostri occhi. Tokio, Shanghai, Città del Messico non sono più metropoli ma sono territori e questo processo sta avvenendo ovunque, compreso a Milano. Nel "territorio" suona forse la stessa radice di terreo inteso come spavento, terrore, ma anche qualcosa di «meravigliosamente» ignoto e la Città infinita significa dunque catastrofe della città nel senso più sobrio e disincantato, nel senso che essa si è irreversibilmente trasformata in area vasta, dai confini imprevedibili. Una sfida che deve colmarci di paura? Forse, ma di una paura piena di idee, che oggi sembrano paurosamente mancare. Vi è chi continua a fingere di governare-amministrare la "città infinita" come fosse il "comune antico"; vi è, poi, l'ideologia della speculazione, che insegue l'esplosione della città, dividendosi tra nostalgici e futuristi vuoti[...]. La vecchia metropoli è ancora organizzata per spazi rigidi, per corpi di riferimento pesanti, ingombranti, congelati nelle loro specifiche funzioni. Nel mondo attuale dove ogni spazio si va trasformando in tempo, le nostre antiche metropoli sono ancora organizzate in spazi chiusi ed impenetrabili, segmentate per funzioni e zone rigidamente distinte. Nel mondo dove tutti sognano (o delirano?) di poter essere ovunque in tempo reale, il movimento nelle metropoli-territorio è bloccato. Il nostro spirito è nomade ed il nostro corpo vive in prigione, schiavo di uno schizofrenia che deve e può essere guarita solo attraverso il fare ed una nuova fantasia urbanistico-architettonica al potere. Per queste aree vaste dai confini imprevedibili serve più fantasia al potere"⁴¹. Ne deriva che gli epigoni del carattere stanziale, cui si deve l'agonia e l'inettitudine di quelle porzioni di territorio sempre più degradate,

³⁹ Jim Champy, *Re-engineering management*, HarperBusiness, New York 2005, p. 39-40.

⁴⁰ John Kotter, *The new rules*, Dutton, New York 1995, pp.81 e 159

⁴¹ Massimo Cacciari, *Nomadi in prigione*, in *La città infinita* 2004, Mondadori, Milano p. 51.

saranno sempre più fuori mercato. Si farà strada la concorrenza tra luoghi, la concorrenza tra porzioni di territorio in cui la gestione è sempre più tipica dei villaggi turistici, porzioni di territorio gestite e programmate da gestori non pubblici, in cui city marketing, sicurezza, qualità dei trasporti, attività ludiche sono sempre più programmate e rassicurate da privati che non dall'instabilità pubblica. Investire in zone depresse per pura parvenza è spreco di danaro con l'inevitabile inefficacia dei risultati e ciò determina e determinerà la morte naturale di molte aree, come la provincia napoletana e casertana. Forse la crisi che sta destabilizzando il fordismo del tradizionale italico potrà esser una risorsa per la fioritura di nuovi sistemi legislativi capaci di attirare a sé le luci degli investitori. Il consiglio dato ai giovani laureati in architettura da Giancarlo de Carlo è più che comprovato poiché "il linguaggio che fluisce dalle cattedre e dai critici è incomprensibile. Aggiungo colpevolmente incomprensibile, perché si tratta di un imbroglio premeditato. Come possono reagire gli studenti? Mettendosi in ascolto con altri suoni autentici-credo che ce ne siano ancora, sparsi qua e là. Qualche studente lo fa, molti cadono in uno stato di apatia, altri mangiano la foglia e cominciano precocemente a parlare lo stesso linguaggio"⁴². La necessità di demolire per riutilizzare quel suolo non è un grido all'antistoria o imitazione dei maestri ma è semplicemente attestare con le tecnologie del tempo e con l'impulso sociale-economico la nostra presenza. Il territorio è una rete di oggetti a cui la società dà un valore in base alla % del suo usufruito, al desiderato ed al necessario. La rete di oggetti, la rete dei valori espressi dall'artigianato di un tempo o dall'industria odierna determina lo spazio in cui l'uomo vive. La città è morta e la riconversione è dominata dal potere dei numeri economici che hanno tradotto gli stati in modelli aziendali ed i territori in padiglioni aziendali in competizione tra loro. Gli amministratori dell'azienda pubblica e gli amministratori delle aziende private immettono sul mercato, quindi sul territorio nuove opportunità di consumo con l'auspicio e la consapevolezza di uccidere porzioni di territorio consolidato in nome dell'euritmia maschera-volto.

⁴² Mario Fazio, *Passato e futuro delle città*, Einaudi, Torino 2000 p. 194 .

5 IL DERIVATO REM KOOLHAAS

5.1 *La formazione di Rem Koolhaas*

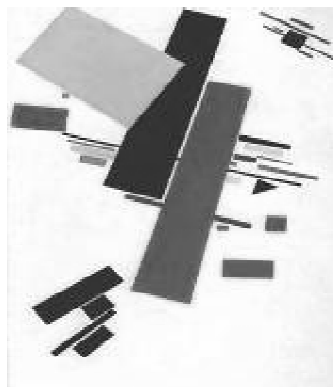
Rem Koolhaas inizia la sua carriera nello studio d'architettura del nonno Dirk Roosenburgh e nel 1963 diventa giornalista del *De Haagse Post* (settimanale della destra liberale Olandese). Successivamente entra a far parte del gruppo dei cineasti *1,2,3 Groep* con il regista Renè Daalder, suo compagno di liceo e della *Nederlandse Filmacademie*, che dal 1968 al 1978 è diretta dal padre, Anton Koolhaas scrittore, giornalista e disegnatore. Nel 1966, ad un seminario presso la *Technische Universiteit* a Delft dedicato al cinema e all'architettura, incontra Gerrit Oorthuyd, collaboratore di Gerrit Rietveld studioso del Costruttivismo Russo, dal quale resta folgorato per la comunicatività del *-ismo* russo, in particolare di Leonidov. Nel 1968 Koolhaas si iscrive all'*Architectural Association School* di Londra, che tra i docenti annovera le figure di Peter Smithson, Cedric Price, Charles Jencks, Alvin Boyarsky, Peter Cook e Elia Zenghelis. Dopo tre anni fonda il *Dr. Caligari Cabinet of Metropolitan Architecture*, in onore del film muto del 1920 diretto dal regista tedesco Robert Wiene *Il gabinetto del dottor Caligari*¹, con la moglie Madelon Vriesendorp ed Elia e Zoe Zenghelis. Successivamente, grazie anche ai legami di Boyarsky, nel 1972 lavora con Oswald Mathias Ungers e Colin Rowe presso la *Cornell University* a Ithaca e all'*Institute for Architecture and Urban Studies* di New York, diretta da Peter Eisenman. Nel 1975 modifica il *Dr. Caligari Cabinet of Metropolitan Architecture* in *O.M.A. (Office for Metropolitan Architecture)*. Nel 1978 pubblica il saggio *Delirious in New York*. Nel 1980 con Zenghelis lascia l'A.A.

¹ Titolo originale: *Das Cabinet des Dr. Caligari*, Paese: Germania Anno: 1920 Durata: 71' Colore: B/N, Audio: muto, Regia: Robert Wiene Opera realizzata nel pieno periodo dell'Espressionismo, gioca moltissimo con il tema del doppio e della difficile distinzione tra allucinazione e realtà, aiutato da una scenografia surreale caratterizzata da forme zig-zaganti. Questo film è stato fortemente influenzato dalla corrente espressionista, allora predominante in Germania

5.2 Unit 9. Corso condotto da R. Koolhaas e E. Zenghelis all'A.A



Tektonik orizzontale
Progettato da Zaha Hadid per un
Hotel sul Tamigi, sul ponte
Hungerford, Londra



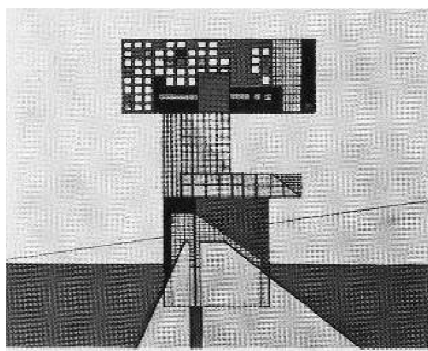
Dynamic Suprematism 1916 olio
su tela 93 x 72 cm K. Malevič
Museum Ludwig Colonia

Il corso è incentrato sulla riscoperta del fascino dell'architettura urbana, inserita nella metropoli globalizzata che utilizza la potenzialità dei grandi numeri, la cultura del sovrappopolamento, per creare opportunità culturali, economiche e sociali. Gli interventi ideati nel territorio antropizzato dialogano con un tessuto preesistente, ma con stilemi contrapposti. La unit, anche se in termini non assolutistici, apporta l'eliminazione di ogni contenuto realistico e figurativo, sostituendo a geometrie complesse forme semplici, ma composte arditamente, eliminando il concetto di simmetria, di ripetitività, alienando il volume per recuperare la bidimensionalità della superficie. Temi che indubbiamente attestano la vicinanza e la visione *Suprematista*, "un nuovo realismo basato sulla supremazia della pura sensibilità"² del pittore Kazimir Malevic e del *Costruttivismo* di Vladimir Tatlin. I riferimenti all'Accademia di Mosca degli anni '20 e al gruppo suprematista Unovis (composto anche da Cashnik, El Lissitzky, Ermolaeva, Klucis e Suetin) non si limitano solo a soluzioni formali ed estetiche, ma anche all'acquisizione della metodologia d'insegnamento basata sull'arte Non-Oggettiva, ovvero sulla piena libertà di interpretare il reale secondo la visione dell'artista. Modello che ha seguito anche nel Bauhaus, infatti nel 1927 Malevic è invitato da Gropius e Moholy-Nagy a Dessau per presentare una mostra dei suoi dipinti e il progetto per Planata del 1923, una casa dall'ambiente rigorosamente geometrico entusiasma Mondrian e Theo Van Doesburg a tal punto da progettarne un prototipo nel 1925. Il Suprematismo con il Costruttivismo, influenzati dal pensiero di Maiakowsky, producono secondo Giulio C. Argan "la distinzione tra le arti che deve essere eliminata come residuo di una gerarchia di classi; la pittura e la scultura sono anch'esse costruzione e non rappresentazioni e debbano

² Architectural Design vol. XLVI 7/1976 p 399 (A comment from a Unit member: Intermediate Unit Eight is essentially a non-unit, freeform, lacking in apparent structure and organisation; nonarchitectural by reputation. Definite Unit direction doesn't exist; specific areas of interest exist undefined. Non-imposition of tutors' ideas, consequently a lack of uniformity)

quindi servirsi degli stessi materiali e degli stessi procedimenti tecnici dell'architettura, la quale a sua volta deve essere ad un tempo funzionale e visiva, cioè visualizzare la funzione. Non vi sono più arti maggiori e minori: come forma visibile una seggiola non è nulla di diverso da una scultura, la scultura deve essere funzionale come una seggiola. L'arte deve avere una funzione precisa nello sviluppo della rivoluzione: l'eccitazione rivoluzionaria potenzia le facoltà inventive, le facoltà inventive danno un senso creativo alla rivoluzione. Bisogna dare al popolo la sensazione anche visiva della rivoluzione in atto, del mutamento di tutto, a cominciare dalle coordinate dello spazio e del tempo.”³, quindi “l'arte, che non può più essere rappresentativa non essendovi più valori istituzionalizzati da rappresentare, sarà invece informativa, visualizzerà momento per momento la storia che si fa, stabilirà un circuito di comunicazione tra i membri della comunità”⁴.

Nella Unit 9 la progettazione degli edifici è finalizzata alla metropoli, quindi ad un sistema globale che si basa sulla necessità di informare, veicolare molteplici messaggi, da quelli culturali a quelli economici, in modo tale che il nuovo edificio possa entrare in regime concorrenziale con gli edifici esistenti e produrre una massimizzazione degli obiettivi prefissati. La Tektonik di Malevich, “sculture architettoniche di non specificate funzione e materialità”⁵, è scelta come base per la progettazione, sulla quale effettuare azioni di scomposizione e composizione, creando contenitori di funzioni catalizzanti la vita metropolitana.



Tektonik orizzontale prospetto

“Essa esemplifica le proprietà della tipologia mutante di grandi strutture\istituzioni metropolitane, che, oltre una certa **massa critica**, sono lo spettro di un vasto spettro di ideologie, funzioni, teorie, interessi e gestioni dell'architettura, molte delle quali contraddittorie e

ostensibilmente incompatibili”⁶. La contrapposizione all'influsso storicista del *The Language of Post-Modern Architecture* di Charles Jencks (uscito nel 1977) o delle teorie di Graves, Rossi, Krier, Stirling, conducono ad una rilettura del Modernismo in chiave sensoriale, espressiva, condizionando il Suprematismo di Malevich con logiche metropolitane e quindi economiche. Infatti si tende a sensibilizzare, coinvolgere la massa attraverso l'enfasi progettuale dell'architetto per esser inserito in leggi capitalistiche, alternativa attuata nell'Unit 9 da Koolhaas e Zenghelis ma ideata da Banham. Riproponendo l'estetica Suprematista, Koolhaas e Zenghelis affermano che il fine dell'architettura non è linguistico ma espressivo, che trova *humus* nell'infinito campo delle forme. La Tektonik di Malevich è interpretata come un'unione di frammenti che costituisce

³ Giulio C. Argan, *L'arte moderna*, Sansoni, Roma, 1974, Pop Art

⁴ *Ibid.*

⁵ Rem Koolhaas *Delirium New York*, Electa, Milano 2001, p. 8

⁶ Lotus international n° 21 anno dicembre 1978 p.8

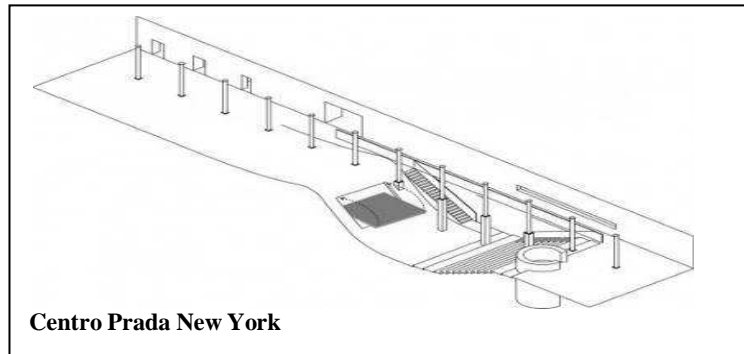
un ostello della gioventù di 11 piani, mentre Zaha Hadid ha inteso l'opera del pittore suprematista secondo "mutazioni", "deformazioni", attribuendo a Malevich un rigoroso sistema logico chiamato Tic Tac. Il progetto per un Hotel collocato sul Hungerford Bridge a Londra si basa su ben 14 livelli: il primo livello è caratterizzato dalla ferrovia funzione già esistente, sulla quale si trova una strada che consente al traffico di attraversare il fiume e di raggiungere i parcheggi e l'atrio dell'Hotel; al 5° livello troviamo l'atrio dell'Hotel ed una strada commerciale; dal 6° livello a 14° troviamo l'Hotel con un night club, un giardino pensile, un ristorante. Il tutto presenta numerosi vuoti tra i livelli. Zaha Hadid, durante i due anni nella Unit 9, progetta anche un museo per il XIX secolo sulla stazione di Charing Cross e sul Hungerford Bridge a Londra. L'opera, concepita sul culto della sovrapposizione di funzioni metropolitane, è basata sulla rievocazione delle scene espressioniste di Fritz Lang, enfatizzate dall'elaborazione di un preciso scenario sociale e programmatico, appropriato all'insediamento metropolitano, quindi al Manhattismo. "Il Manhattismo è la sola ideologia urbanistica che sin dal proprio concepimento si sia alimentata degli splendori e delle miserie della condizione metropolitana (l'iper-densità) senza mai perdere la fiducia in essa, quale fondamento per un'auspicabile cultura moderna. L'architettura è un paradigma per lo sfruttamento della congestione".⁷

Le qualità urbane di Manhattan, prima ancora della pubblicazione di *Delirius in New York*, sono oggetto d'ispirazione per i progetti *The City of the Captive Globe* di Koolhaas e *The Egg of Columbus Center* di Elia e Zoe Zenghelis. Il progetto di Koolhaas raffigura, in una visione assonometria, una griglia urbana di Manhattan, con basamenti di mattoni tutti uguali da cui si elevano in grattacielo, con un'ideale sperimentazione artistica, numerose opere dell'avanguardia. Troviamo il muro di Berlino, case espressioniste, Architectural Angelus variazione di Dalì del quadro di Millet, le astratte composizioni di Malevič, la tribuna Lenin di El Lisickij, torri ispirate a Leonidov per la sede del Ministro dell'industria Pesante, due Grattacieli del Plan Voisin di Le Corbusier, due torri "omaggio a Mies", gli istogrammi d'Architettura di Superstudio, una sequenza scalare di prismi puri come ritratto di O.M. Ungers generata da un continuo impulso di trasformazione e rigenerazione, il waldorf-Astoria Hotel e l'RCA Building del Rockefeller Center, il Trylon e la Perisfera di Fallace K. Harrison. Tutti questi elementi sono come *tracce* Derridiane che formano "un'enorme incubatrice del Mondo".⁸

⁷ Roberto Gargianti, Rem Koolhaas/OMA, 2006, Giu. Laterza e figli, Bari p.10.

⁸ François Chaslin, *Architettura della Tabula rasa*, 2003, Electa Milano p. 38

5.3 Il Centro Prada, New York (2001)



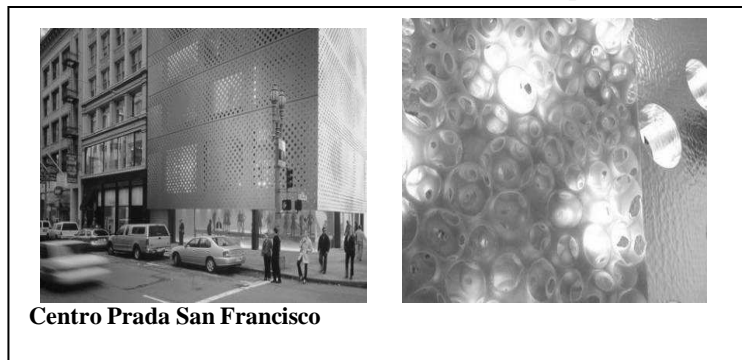
è la riconversione del deposito Guggenheim di Soho in un centro polifunzionale, sono circa 2000 mq distribuiti tra il piano terra e l'interrato, collegati mediante una scala ad onda "multifunzione" che crea un unico grande ambiente scenografico utilizzato come spazio dal carattere museale, per eventi speciali, offuscando lo scopo principale, ovvero la vendita di indumenti e di accessori. Una reinterpretazione del negozio tradizionale poiché l'onda crea evento, spettacolarizzazione del rapporto cultura – arte – commercio e gli accessori e le linee di indumenti sono in parte esibiti su gabbie mobili sospese. È cinematisimo che provoca continue composizioni, mutazioni che rievocano porzioni urbane di New York. Un muro traslucido in policarbonato dialoga con i muri preesistenti di mattoni, evidenziando il contrasto esistente - nuovo. L'utilizzo del marmo bianco e nero della prima sartoria Prada a Milano qui viene enfatizzato da effetti ottici resi dalla soffitta ondulata e specchiata, l'ingresso da Broadway una scala mobile permette di fruire lo spazio, scegliendo contemporaneamente i vestiti e gli accessori, dal lounge, localizzato al di sotto dell'onda, le principali dressing rooms occupano la scena e Koolhaas enfatizza il cambio d'abito mediante delimitazioni di ambienti trasparenti che in caso di necessità sono trasformati in aree opache. Bruschi contrasti nel basement tra finito e non finito che è caratterizzato da mensole verdi ben rifinite opposte alle pareti di cartongesso. L'ingresso da Mercer Street è riservato ad un ristretto numero di clienti ed è il vero *flagship*, cioè ambienti bianchi clinici contenenti sale esclusive, la sartoria e punto ristoro.

5.4 Il Centro Prada, Los Angeles (2004)



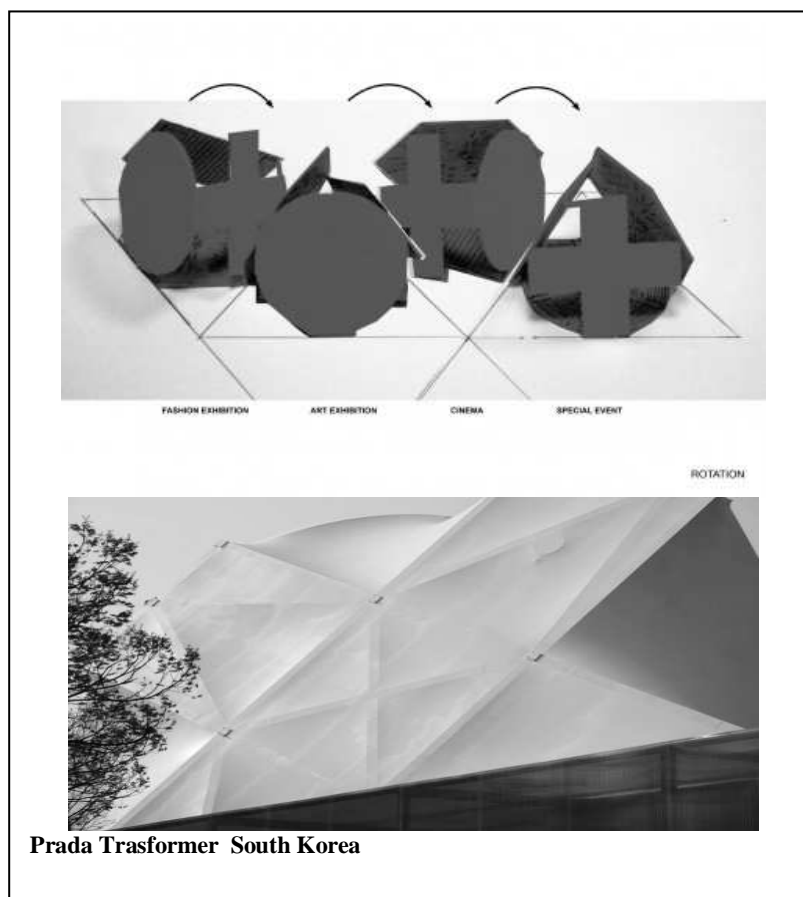
è una costruzione di circa 2300 mq suddivisi su tre livelli con l'ingresso dall'affollata Rodeo Drive. La relazione con lo store di New York caratterizza il progetto. "L'onda culturale di legno" è reinterpretata con l'aggiunta di migliori tecnologie. La facciata dell'edificio per il primo livello è vuota, non c'è nessuna discontinuità, è l'estensione della superficie pubblica su superficie privata. Durante le ore lavorative l'unica separazione è affidata alla barriera di aria compressa che garantisce il controllo climatico del negozio, mentre di notte un pannello di alluminio chiude ermeticamente lo store.

5.5 Il Centro Prada, San Francisco (2000 concept)



è costituito da due fluttuanti cubi sovrapposti contenenti 3600 mq di esposizione, galleria, uffici, sale private, terrazza pubblica con bar. Koolhaas utilizza tale epicenter come manifesto sui grattacieli. La tradizionale facciata costituita da acciaio e vetro è superata dalla *pelle* in pannelli d'acciaio forati che rende l'interno percepibile ma non visibile. È una facciata strutturale illuminata, pensata come nuova icona per San Francisco, che filtra la luce grazie a variazioni di materiale traslucido all'interno dei fori dei pannelli mediante strutture in policarbonato e resine colorate. E' una ricerca di una soluzione architettonica che nel 2004 ha condotto allo *sponge*. Si tratta di un materiale semi-opaco, prodotto da calco resinoso con tessitura a bolle con elevate capacità strutturali simile ad una spugna, che reinventa e randomizza la definizione delle facciate.

5.6 Prada Trasformer, South Korea, Seoul, 2008



Il Trasformer è uno spazio mutabile, sono quattro ambienti in uno: cinema, esposizioni artistiche, spazio Prada, eventi speciali. Sintesi tra innovazione architettonica, tecnologia, ricerca sociale in ambito privato e di marketing che trasformano cinematicamente un oggetto tetraedrico in una nuova icona. La rotazione permette di sviluppare soluzioni spaziali in continuo divenire, infatti quattro differenti facciate/piano coinvolgono il fruitore, spettacolarizzando l'attimo. Ambienti strutturati su un'unica struttura d'acciaio aventi per facciate un esagono, una croce, un rettangolo, un cerchio. Il tutto è avvolto da

una membrana traslucida in tessuto elastico, al pari dello sviluppo della *GINA* (Geometry and Functions In N Adaptions) elaborato dalla BMW. E' un'unica struttura capace di generare infinite forme di adattamento, superando ogni forza naturale. Il cuore dell'involucro è il display a LED con cui i fruitori posso interagire ed ammirarlo come simbolo cult della comunicazione del XXI sec..

5.7 Associazione Panopticon

L'associazione tra il Panopticon, ovvero pensiero utilitaristico ideato da Bentham e gli epicenter Prada di Koolhaas è più di un' ipotesi, rappresentano la continuità storica di ricerca della "*felicità*" umana dall'avvento dell'industrializzazione fino ad oggi.

Bentham nel testo *Introduzione ai principi della morale e della legislazione* scrive :

"La natura ha posto il genere umano sotto la sovranità di due padroni il dolore e il piacere. Ad essi soltanto spetta indicare ciò che dovremmo fare come anche determinare ciò che faremmo. Al loro trono sono legati, da un lato, il criterio del giusto e dell'ingiusto e dall'altro la catena delle cause e degli effetti. Essi ci governano in tutto ciò che facciamo, che diciamo, che pensiamo: ogni sforzo che possiamo fare per affiancarci dalla loro soggezione non servirà ad altro che a dimostrarla e a confermarla. A parole un uomo può pretendere di rifiutare il loro dominio, ma in realtà egli vi rimarrà soggetto in ogni momento. Il principio di utilità riconosce questa soggezione e l'essere come fondamento di quel sistema di cui obiettivo è di erigere l'edificio della felicità con gli strumenti della ragione e della legge"⁹.

Per Bentham, quindi, il rincorrere il piacere e l'utilità del singolo è relazionabile con l'istinto umano al non razionale. Dietro l'alleanza Prada-Koolhaas si cela una prefigurazione di contenitori dei desideri della società consumistica, individuando i fini a cui deve essere diretto l'agire dei fruitori con elevata capacità di ammiccare anche gli indecisi. Si tratta di progettazione utilitaristica, basata sul principio secondo il quale si approva o disapprova qualunque azione a seconda dell'aumentare o del diminuire della felicità. Bentham ci mette in guardia dal pensare una forma di egoismo allo stato puro, poiché l'utilità generale coincide con l'interesse della comunità che a sua volta coincide con la somma degli interessi dei vari membri che lo compongono. La società quindi per Bentham aderisce ad una concezione atomistica, per cui essa sarebbe costruita dalla somma aritmetica delle singole utilità e dei singoli individui che vi appartengono. L'interesse dell'azienda Prada di voler effettuare il salto di scala da una realtà piccola artigiana ad una realtà globale è unito all'interesse dei fruitori di trovare nel medesimo luogo la spettacolarizzazione dell'arte, del consumo, della moda, del consumare tempo e risorse con lo scopo di attualizzare i desideri. La ricerca del piacere, come unica forma di metafisica ammissibile nella condizione post-ideologica odierna, è stata capita ed interpretata da Koolhaas. Dal Panoptico al centro Prada si verifica la fusione

⁹ Jeremy Bentham, *Introduzione dei principi sulla morale e della legislazione*, Utet, Torino 1998 p88

dell'istinto (necessità) con l'appagamento culturale (interazione sociale, eventi artistici, induzione al pensiero) che stimolano, talvolta in modo falso, architetture racchiudenti il divenire delle arti, creando sempre più la spettacolarizzazione dell'architettura del contemporaneo. Dalla democrazia secondo Bentham "la più grande felicità per il maggior numero di persone"¹⁰ quindi "i piaceri dell'imbecille devono valere quanto quelli di Socrate perché il calcolo felicifico è una somma semplice di piacere"¹¹. Il processo di massificazione in atto, secondo Baudrillard, induce alla scomparsa dello "specchio del sociale", ovvero il perseguire la felicità per un maggior numero di persone, fa sì che l'uomo diventi cieco e si alieni nei confronti di se stesso o della società, affidandosi a strumenti democratici come la pubblicità, ritenuti elementi rassicurativi dell'esistenza, producendo e desiderando sempre più immagini consumabili. *Lo specchio del sociale* è stato sostituito secondo Baudrillard dallo *specchio della TV*. Osservando l'operazione Koolhaas-Prada si nota come la pubblicità (strumento democratico) diviene fondamentale quasi come l'utilizzo del calcestruzzo per Le Corbusier, poichè l'utilizzo della pubblicità per Koolhaas diventa un materiale da utilizzare per le fondamenta degli edifici. L'architettura Koolhaasiana incarna perfettamente il senso pubblicitario, è comunicazione e non informazione, accostamento di due concetti opposti quello di *osceno* e quello di seduzione. Come sostiene Freud la seduzione come l'osceno è il frutto culturale di un patto consapevole ma invisibile. Jacques Seguela, invece, pone la seduzione uomo-donna al pari della seduzione uomo-merce, sostenendo che "la merce seduce i consumatori, spettacolarizzando in misura crescente la sua immagine nella comunicazione pubblicitaria, attraverso un arricchimento del suo contenuto estetico e un impoverimento conseguente del suo contenuto referenziale, allo scopo di farsi notare nel magma caotico e informe della comunicazione odierna che appiattisce e metabolizza tutto"¹². Per osceno non si intende più la rivelazione del troppo nascosto, visione tradizionale, ma del troppo visibile. Marx identifica nell'oscenità della merce il principio abietto della sua libera circolazione, al di sopra di ogni valore d'uso dell'oggetto. La pubblicità quindi ingloba il tutto e sostituisce la comunicazione tradizionale, producendo in tal modo una *Società Pubblicizzata*. Tutto è auto-pubblicitario e auto-promozionale, del resto la pubblicità è ritrovabile in modo determinante in tutto, anche nella politica e nel sociale, poiché la sua configurazione informe riesce ad utilizzare tutte le combinazioni empatiche, artistiche, liberate da strutture ontologiche. Nei centri Prada si è stabilito uno stretto legame tra il segno della volontà di Miuccia Prada (significato) e la forma d'espressione ideata da Koolhaas (significante) attraverso libertà spaziale, polifunzionalità degli spazi, concepimento di ambienti evento, permettendo ai fruitori del Prada Center di beneficiare del prodotto nel prodotto, consumando il suo senso nella pubblicità e da qui il distacco dalla cultura architettonica pensata per l'eternità poiché l'uomo è

¹⁰ Mariangela Ripoli,, *Itenerari della felicità La filosofia giuspolitica di J Bentham,J Mill, J. S. Mill*, G. Giappichelli Editore, Torino 2001 p33

¹¹ Mariangela Ripoli,, *Itenerari della felicità La filosofia giuspolitica di J Bentham,J Mill, J. S. Mill, G. Giappichelli Editore*, Torino 2001 p59

¹² Jacques Seguela, *Hollywood*, Lupetti, Milano, 1985 p19

determinato come uno spot pubblicitario. *La merce architettura*, seppur timorosamente, può essere riscontrabile nel Modernismo per poi essere espressa chiaramente da R. Banham nel manifesto dell' *Indipendet Group* per la mostra *This is Tomorrow*, seguito poi dal fare degli Archigram, di Cedric Price, dei Radicali Fiorentini, corrente egemone che ha superato l'ostacolo tempo e correnti avverse come l'italiana *Neo Liberty* fino ad imporsi sul fare architettura contemporaneo su scala planetaria. La progettazione volta al presente, all'istante, caratterizza il fare Post modernista ed impone all'architettura un nuovo materiale: *la pubblicità*, che è posta in una logica diversa da quella tradizionale del consiglio per l'acquisto, del messaggio informativo, poiché volge alla costruzione dei desideri dei singoli, all'adesione delle immagini create per semplificare visioni ai propri occhi e per dar consistenza a quelle voci interne che non trovano suoni adeguati per essere espressi. La condizione basata sull'artigianalità progettuale, sintesi di estetica, comfort, staticità, finiture, ha ceduto il passo all'industrializzazione del fare con il consequenziale marketing, strutture normative, identificazione del fruitore in tale prodotto, marchio e nessun "vestito sociale, vestito culturale, vestito di presunzione" può completamente coprire i desideri del singolo e l'utilitarismo degli effetti dell'industrializzazione. In tale processo comunicativo la *merce architettura* è umanizzata e crea stati affettivi ed identificativi, superando la serialità, la monotonia, "la cura dimagrante del Modernismo"¹³. Baudrillard identifica tre diversi tipi di Ordini nel coso storico: Ordine della contraffazione (fondato su leggi naturali); Ordine della Produzione (tipico dell'era dell'industrializzazione); Ordine della Simulazione (tipico del linguaggio digitale e della struttura comunicativa odierna). La merce architettura, come esperessa da Koolhaas, è concepita proprio con la logica della simulazione dei desideri, andamento del mercato, simulazione grafica di elementi che ne contraddistinguono la contemporaneità. Daniel Boorstin nel testo *The Image*¹⁴ sostiene che i media hanno il compito preciso di simulare pseudo eventi "che sembrano essere naturali e spontanei, ma che in realtà sono prodotti artificiali dei mezzi di comunicazione di Massa. Quindi Koolhaas, attraverso i media, perviene alla produzione dell'architettura da copertina su un tempo definito, il "presente Astorico" (illusorio), sfruttando così "l'intero reale che tende ad appiattirsi su uno schermo piatto e dove noi stessi siamo diventati schermi: Noi siamo lo schermo e la televisione ci guarda"¹⁵. Il successo dei centri Prada è giustificato dalla trasposizione in chiave architettonica del messaggio "*Io esisto, ci sono, sono un'immagine, guarda, guarda.*"¹⁶

Boorstin in *Image* sostiene che consumare il linguaggio ha fatto sì che esso passasse da mezzo di scambio a materiale di scambio, quindi a oggetto di consumo: "esso non è più praticato come lingua, vale a dire come sistema di segni distinti di denotazione ma consumato come sistema di connotazioni, come codice distintivo"¹⁷.

¹³ Manfredo Tafuri, *Storia dell'architettura italiana 1944-1985* Einaudi, Torino 1986

¹⁴ Daniel Boorstin, *The Image*, new York, Atheneum 1962

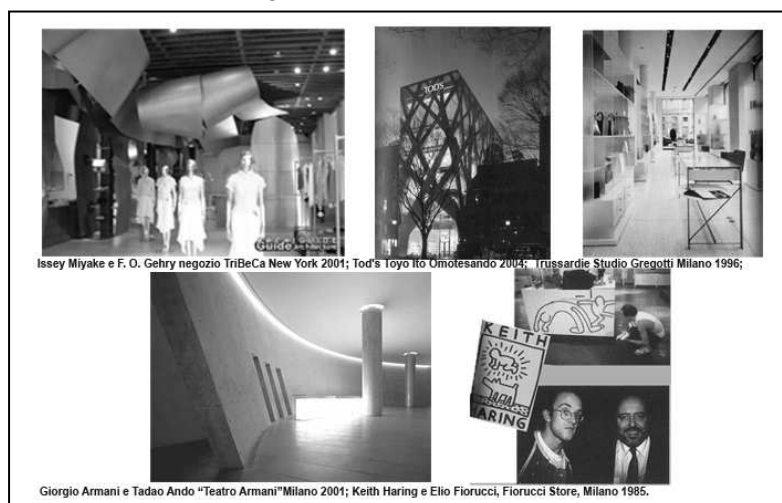
¹⁵ Jean Baudrillard, *De la séduction*, Galilée, Paris 1979, tr. it. Della seduzione, L. Cappelli, Bologna, p 224

¹⁶ Jean Boudrillard, *Il sogno della merce*, Lupetti, Milano, 2007 p.19

¹⁷ Daniel Boorstin, *The image*, Atheneum, New York 1962

Utilizzando la *lente* Baudrillard possiamo codificare i *centers shopping* della griffe italiana come l'architettura di una narrazione più che del valore intrinseco e dell'adesione di un desiderio coltivato nel tempo. "Il desiderio nell'immagine ha un margine di libertà sufficiente a permettergli di scatenare i riflessi angoscianti e colpevolizzanti legati all'emergenza del desiderio. Catalizzato e disinnescato dalla stessa immagine la velleità del desiderio viene recuperata dalla istanza sociale. Profusione di libertà ma immaginaria, orgia mentale, continua, ma orchestrata regressione indirizzata dove ogni perversità è risolta a vantaggio del sistema; la gratificazione è immensa e recepiamo le 2 istanze nel linguaggio e nell'immagine pubblicitaria, che rendono attivo il principio repressivo di realtà all'interno del principio di piacere"¹⁸. Il progetto Prada è la riproposizione del sistema di un modello nato verso la fine degli anni 60' desumibile con la frase *contro l'autorità e la noia* di Elio Fiorucci. Il 31 maggio del 1967 nasce il primo negozio Fiorucci a Milano in Galleria Passarella, una finestra sul mondo con le novità di Carnaby Street, le hit parade londinesi e quelle statunitensi, mentre nel 1974 apre il secondo store Fiorucci a Milano, in via Torino, progettato dallo Studio Thomas Maldonado e da Franco Marabelli, distribuito su tre piani con formula rivoluzionaria e multisensoriale. Realizzato con tre fontane d'acqua e profumi speziati, offre abbigliamento e complementi d'arredo, libri, musica, servizi di ristorazione.

Nel 1976 Fiorucci apre il suo store a New York, sulla 59esima Strada, vicino a Bloomingdale, luogo cult dove si incontreranno i maggiori esponenti delle comunità artistiche newyorkesi – non a caso Andy Warhol lo userà come vetrina di lancio del suo giornale Interview. Gli interni sono realizzati dagli architetti Ettore Sottsass, Andrea Branzi e Franco Marabelli e tale collaborazione è risultata fondamentale in quanto ha permesso agli Archizoom di entrare nel circuito internazionale degli store della moda e di elevare dunque la posizione Postmodernista dei Radicali Fiorentini. La ricerca *Dressign Design* (1972-74) degli Archizoom li inserisce nel filone dell'antimoda, del pret-à-porter, moda per tutti e per tutti i momenti. Tali costumi nel 1972 vengono acquistati da Fiorucci per commercializzarli. Le riprese fotografiche del servizio sul Dressing Design sono curate da Oliviero Toscani per *L'Uomo Vogue* e nello studio fiorentino degli Archizoom viene allestito un cubicolo,



¹⁸ Jean Baudrillard, *Il sogno della merce*, Lupetti, Milano, 2007 p 125

estensione della No-stop City, dove l'architetto Benedetto Gravagnuolo¹⁹ e Donna Jordan²⁰ posano per pubblicizzare la linea degli Archizoom.

L'associazione architettura – arte - moda ha un così forte impatto sul mondo culturale che perfino Andy Warhol esalta il connubio tra lo stilista italiano e l'artista Keith Haring, motivata dalla fruizione dei negozi mediante percorsi multisensoriali dove profumi, musica, arte, forme sempre diverse trasformano un racconto in spazi sociali. Le vetrine di Fiorucci diventano spazi per performance artistiche (l'architetto Italo Lupi in un'esposizione utilizza il simbolo dei due angeli che poi diventano marchio), spazi per prodotti globalizzati. Eve Babitz che a Fiorucci ha dedicato un libro, nel 1981 sostiene che Fiorucci è *The Best free show in town*, stare in un negozio di Fiorucci è “come entrare in un posto con la sensazione che non fosse ancora finito”²¹. Nel 1982 Alessandro Mendini contribuisce alla crescita di Fiorucci, non solo con alcune installazioni ma dedicandogli il manifesto del gruppo Alchimia: “La bellezza di un oggetto consiste nell'amore e nella magia con cui esso viene proposto, nell'animo che esso contiene”²². Dall'intuito di Fiorucci tutte le più grandi firme della moda hanno concepito tale senso della comunicazione, infatti associazioni come Dolce e Gabbana e David Chipperfield in via della Spiga, Milano 2004, Issey Miyake e Frank. O. Gehry negozio TriBeCa New York 2001, Giorgio Armani e Tadao Ando “Teatro Armani” Milano 2001, Armani e M. Fuksas Shangai 2004, Calvin Klein e John Pawson in New York 1995, Maison Hermes e R. Piano Ginza Tokyo (1998), Trussardi e Studio Gregotti Milano 1996, Negozi Esprit e Sotass Germania anni 80. Mark Wigly²³ sostiene che l'equivalenza -sistema moda e sistema architettura- è più che reale ed è oggetto di denigrazione, sebbene la moda come l'architettura siano manifestazioni fisiche della cultura del tempo, entrambe si traducono in una forma materiale ed offrono democraticamente il desiderio dell'esserci. *Tempo Acronico*²⁴, come direbbe Ronald Barthes, tempo che non esiste nel quale il passato è vergognoso ed il presente fagocitato costantemente dalla moda che verrà. Il desiderio dei singoli, la velocità del consumo, quindi merce architettura è riconducibile per i suoi caratteri anche al futurismo come il tentativo di Balla di incidere un segno immediato “continuità emotiva immediata nel quotidiano”²⁵. Quindi se nel futurismo possiamo associare sistema moda e architettura ad una mera intuizione, nel Modernismo assistiamo alla gestazione, mentre nel post-modernismo diventa consuetudine, strumento sul quale lavorare, erigere, trasformare i desideri di massa seppur veicolati in realtà. Nell'intervista di Charles Jenks a Rem Koolhaas il *modernismo contemporaneo* è definito minimalismo e l'oggetto non si nasconde ma anzi è accentuato, annullando il coinvolgimento scenografico e

¹⁹ Preside della facoltà di Architettura di Napoli Federico II 2004-08

²⁰ Musa ispiratrice di A. Warhol

²¹ Eve Babitz, *Fiorucci. The book*, New York, Harlin Quist, New York 1980

²² www.alchimiamilano.it

²³ Mark Wigly, *White Walls Designer Dresses: The Fashioning of modern architecture*, Cambridge, Mit Press 1995

²⁴ Ronald Barthes, *The fashion System Berkeley*, University of California Press 1980 p 289

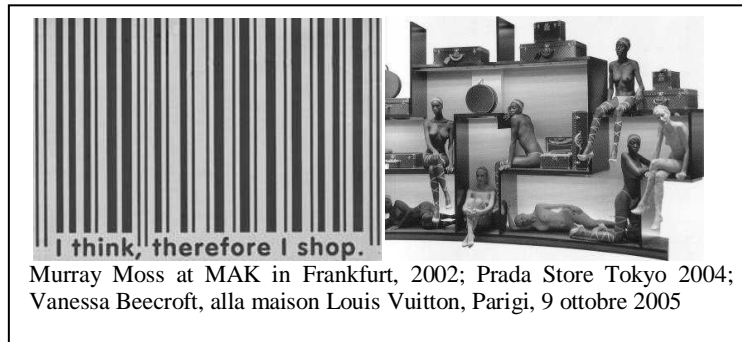
²⁵ Enrico Crispolti, *Il futurismo e la moda, Balla e gli altri*, Venezia, Marsilio, 1986, pp11

l'esaltazione del prodotto stesso. Armani utilizza l'architettura per veicolare la sua immagine piuttosto che essere sopraffatto, caso emblematico il Teatro Armani, progettato da Tadao Ando nel quartiere di porta Genova nella sede dell'ex fabbrica Nestlè, dimostra che la *neutralità*, il *leggermente vestito* degli spazi non nascondono l'oggetto ma anzi lo accentuano, condizione opposta nell'*Epicenter Prada*. "Far entrare la moda nell'ambito della cultura aiuta le strategie dei gruppi e delle aziende che continuamente operano per rafforzare la loro presa sull'industria dell'effimero: fa apparire i vestiti come cose che contano, fa sì che se ne parli. Il sapere tradizionale in genere ha sempre confinato la moda fra le arti minori. La distinzione tra arti maggiori e arti minori appare oggi sempre più assurda. Non c'è niente di minore nella moda che, a differenza delle migliori tabacchiere, è fatta per sottolineare e mettere in evidenza il sesso, la posizione sociale e la celebrità: una combinazione che l'ha trasformata da attività artigianale a industria miliardaria, conferendo grande potere culturale e finanziario a coloro che la controllano"²⁶. La *merce architettura* è legata indissolubilmente al sistema moda poiché appartiene ad essa ed è espressione del divenire delle arti, della comunicazione, del mercato. Un concetto che rimanda implicitamente a Koolhaas nei concetti chiave per il Prada Epicenters²⁷, *Diversità I* (variabilità e non uniformità); *Diversità II* (visibilità spaziale rapporto oggetto\negozio); *Esclusività* (spazio come strumento di marketing, un marchio può essere percepito come esclusivo anche tramite la percezione dei negozi nella città); *Mutabilità* (percezione della novità, il 60% dell'identità di un marchio è costante, mentre il 40% si modifica continuamente); *Servizio* (mantenere l'intimità di una compagnia più piccola); *Non commerciale* (eventi culturali potrebbero essere tenuti nei negozi dopo l'orario di chiusura). La merce architettura come condizione del Postmoderno giustifica i 5 punti del Prada Center di Koolhaas, enunciati implicitamente da Charles A. Jencks (maestro di R. Koolhaas) nel *The Language of Post-Modern Architecture*²⁸ come l'eco del trionfo economico della società consumistica. Le tipologie della comunicazione architettonica" giungono alla conclusione che "un tempo esistevano delle regole nella grammatica architettonica [...] mentre oggi regnano solo confusione e disaccordo. Jencks cerca di analizzare l'architettura semanticamente con l'utilizzo della metafora per ricollegarla alle proprie esperienze, la scatola di cartone e la carta quadrettata costituiscono le metafore delle costruzioni del movimento moderno, struttura metaforica presente nel Modernismo che poi genera la *merce architettura*. Jencks cita Robert Venturi sulla differenza della forma costruita intesa come immagine (anatra) "segno iconico" e la forma costruita illustrata (il capannone decorato) "segno simbolico". Due possibili aspetti di un'architettura in immagini: la forma architettonica come immagine o l'architettura che porta immagine. Sulla perdita delle "parole tradizionali" il Modernismo è stato il grande distruttore per ottenere la totale libertà della facciata e della pianta

²⁶ Deyan Sudjic, *Ando e Armani*, in Domus, n 842 novembre 2002

²⁷ OMA\AMO R. Koolhaas, *Projects for Prada. Part I*, Milano, Fondazione Prada Edizioni, 2001, p 60

²⁸ Charles Jencks, *The Language of Post-Modern Architecture* 1977 Academy Editions



che l'economia (americana) lascia ai fruitori per identificarsi nelle proprie soluzioni. Anche se l'eccessiva apposizione di regole semantiche ha sottratto gradi di libertà, rendendola sempre più iperstatica, Jencks nel testo *The Iconic Building* descrive come il Postmodernismo, abbinato alla crescita economica, abbia indetto l'uguaglianza *Museum=Shop=Icon*. Egli individua l'origine di tale assioma a seguito dell'esibizione apparsa a Francoforte chiamata *Shopping, I Think Therefore I Shop* (2001). L'artista americana Barbara Kruger sostituisce "Io penso dunque sono" di Cartesio con "Io compro dunque sono" e pone l'uomo, quindi l'abitare, come derivato del sistema produzione\consumo. Può l'uomo identificarsi solo per il potere d'acquisto? credo che tali eufemismi siano derivati dalla volontà di innescare un effetto scandaloso, per attirare interesse mediatico dell'evento (gioco commerciale). Indubbiamente l'essere nella società della *terza cultura* è condizionato dal consumo e la bolla economica ha generato disponibilità a tal punto che non si acquista per sopravvivere ma per puro piacere. Ciò legittima l'artista Damien Hirst nel dire "non sono un artista, sono un marchio" letto in architettura come "non sono un architetto, sono un marchio", un'etichetta che dovrà essere desiderata, quindi commercializzata, in totale simbiosi alla commercializzazione di un marchio di cappelli. Lo shopping dell'arte o dell'architettura non è una condizione di pochi come ha spiegato il direttore della mostra *Schim Max Hollein* ma "la potenza di fare acquisti è quella di essere di tutti, e l'arte come l'architettura non è più una questione di maestria, ma di idee e gesti. Questa esposizione, *I Think therefore I shop*, ci dice che viviamo in un modo artificiale e che ne siamo soddisfatti. [...] Compri dunque sei"²⁹.

Quali fattori spingono un numero sempre maggiore di gruppi industriali leader ad aprire flagship store? Analizziamo la ricerca del prof. E. Sabbadin della Facoltà di economia dell'Università degli Studi di Parma. Lo sviluppo dei flagship store si articola in due sezioni: la prima riporta i risultati di un'indagine svolta mediante questionari; la seconda presenta riflessioni indotte dalle interviste e dagli stimoli ricevuti dalla letteratura. Il professore E. Sabbadin ha elaborato 85 questionari compilati da imprese che operano nei seguenti settori: il 45% di queste appartiene al settore dei servizi, il 25% all'abbigliamento, il 14% alla ristorazione e il 16% ai settori non alimentari.

²⁹Charles Jencks, *The Iconic Building - The Power of Enigma*, Frances Lincoln, London, 2005 p.46

Comunicare il valore della marca	19,29%
Servire nuovi segmenti di clientela	14,03%
Avere una relazione diretta col consumatore	12,63%
Emozionare i clienti nei punti vendita diretti o in franchising	9,12%
Superare l'arretratezza della distribuzione indipendente	9,12%
Utilizzare i punti vendita come laboratori di marketing	7,70%
Ridurre i costi di distribuzione	7,36%
Internazionalizzarsi	6,67%
Perché i negozi in via di prestigio aumentano il valore della marca	4,56%
Difendere il valore della marca dalla contraffazione	3,85%
Raccogliere informazioni sulla clientela	3,50%
Perdita d'efficacia della comunicazione tradizionale	1,05%
Altro	3,85%

Fonte: elaborazione prof. Edoardo Sabbadin su interviste ad imprese associate a CONFIMPRESE.

Le ragioni che inducono un numero sempre maggiore d'impresa a svilupparsi mediante l'apertura di flag ship store monomarca sono riconducibili secondo Sabbadin a:

1. cambiamenti nei rapporti industria - distribuzione³⁰;
2. crisi del sistema dei media tradizionali e degli approcci di marketing tradizionali³¹;
3. cambiamenti della domanda³²;

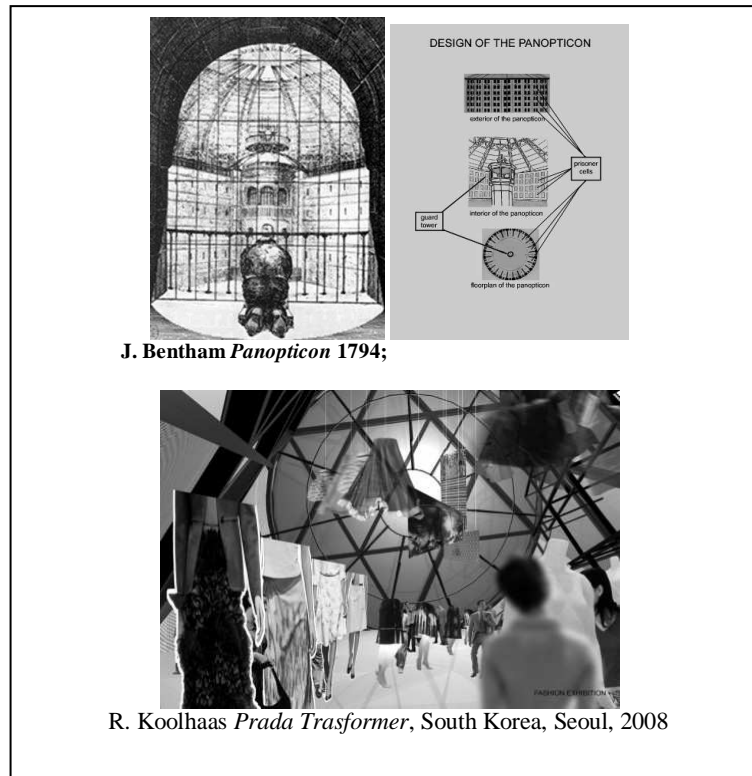
³⁰ La concentrazione e l'aumento del potere della distribuzione comportano il rischio di una crescente distonia tra i contenuti della comunicazione pubblicitaria del produttore e quelli del distributore nel punto vendita. L'integrazione a valle, quindi, è guidata anche dalla ricerca di nuove sinergie tra la comunicazione della marca a livello industriale e la comunicazione attuata dalla distribuzione da e nei punti vendita, in una nuova logica di co-marketing verticale. Negli anni Novanta inizia a diffondersi la convinzione, in particolare nel settore della moda e del lusso, che i punti vendita pluri-marca sono inadatti a sostenere una forte immagine di marca industriale. Il sempre maggiore rilievo degli attributi intangibili del brand ha spinto ad un nuovo impiego comunicativo dei punti vendita monomarca. L'integrazione a valle, quindi, è guidata anche dalla ricerca di nuove sinergie tra la comunicazione del produttore e la comunicazione del distributore

³¹ La progressiva perdita d'efficacia dei mezzi di comunicazione di massa e le difficoltà d'affermazione dei new media stanno rivitalizzando le componenti comunicative più tradizionali come i punti vendita. Le campagne di comunicazione tradizionali si rivelano inefficaci nel supportare le sempre più raffinate esigenze di marketing dei marchi leader. È sempre più difficile attivare circoli virtuosi comunicativi, utilizzando i mezzi di comunicazione di massa, incapaci di segmentare e micro-segmentare il mercato e di seguire i cambiamenti sempre più rapidi della domanda.

³² Il consumatore oggi è oggetto di un eccesso d'informazioni che finiscono per aumentare le difficoltà d'orientamento ed è quindi alla ricerca di nuovi elementi in grado di rassicurarla nell'ambito del processo d'acquisto. Anche il progresso tecnologico e produttivo, l'aumento delle linee di prodotto, l'estensione del marchio a prodotti e la de-materializzazione hanno ridotto l'attendibilità comunicativa del prodotto di marca, decontestualizzati dall'ambiente di vendita. Nel settore della

4. affermazione della dimensione semiotica e immateriale della marca.³³

Ciò fa sì che la progettazione di un flagship store sia un connubio perfetto tra architettura, economia, società. Sabbadin ci consente di individuare le seguenti fasi critiche nella progettazione di flagship store e negozi monomarca:



moda la time based competition, la riduzione della durata dei flussi di progettazione-produzione-distribuzione e l'accelerazione del ritmo del rinnovo delle collezioni attribuiscono vantaggi competitivi strutturali alle organizzazioni integrate verticalmente. Il consumatore incontra sempre maggiore difficoltà nel valutare i beni di marca. Il punto vendita è diventato il nuovo vettore di qualificazione degli attributi immateriali della marca. Più in particolare l'ubicazione del punto vendita, le dimensioni fisiche del negozio, i servizi accessori erogati, il personale, le soluzioni di store design adottate, il profilo dei clienti che frequentano il negozio e il prestigio dell'architetto progettista sono utilizzati dal consumatore come proxy del valore del marchio.

³³ In base all'interpretazione semiotica, la marca di successo evoca un mondo possibile e narra storie, come se fosse un'opera letteraria, teatrale, cinematografica. Lo sviluppo del flagship store può essere visto come il tentativo di rendere più credibile il "mondo" evocato dalla marca (secondo l'interpretazione di Semprini e Volli). Louis Vuitton, per esempio, è una marca che è riuscita a proporre un mondo possibile, partendo dall'immaginario del viaggio, dalla qualità del lavoro artigianale ed anche dall'innovazione. I mondi possibili evocati dalla marca sono il risultato di un bilanciamento equilibrato tra finzione, fantasia e possibilità d'identificazione e di proiezione. Gli approcci di marketing e i media tradizionali hanno perso attendibilità nel processo di costruzione del mondo della marca. Mentre nei nuovi spazi di vendita integrati trova attuazione il sistema di valori di cui il brand si è fatto portatore ed il consumatore che vi accede può, in tal modo, fare un'esperienza multisensoriale a contatto diretto con la marca, immergendosi completamente nel suo "mondo possibile". I flagship store e i concept store monomarca diventano incarnazione reale dell'immagine di marca. Il punto vendita è così inglobato nel "mondo della marca" e ne diventa simbolo concreto.

1. la ricerca-selezione dello studio d'architettura-design;
2. l'esplicitazione di una chiara domanda progettuale e quindi la formulazione del brief;
3. l'analisi delle soluzioni di store design dei concorrenti;
4. la valorizzazione dell'esperienza e delle esigenze del personale del punto vendita;
5. lo studio della domanda target mediante focus group;
6. la progettazione del concept store;
7. la "traduzione" del concept store in un diagramma di flusso, partendo dalla descrizione dei processi effettuata dai clienti;
8. la definizione del concept book (concettuale, tecnico e visual).

L'equazione *museum=shop* rafforza l'idea di Andy Warhol *All department stores will become museum and all museum will become department stores*. Jencks nel suo testo *The Iconic Building* sostiene che Rem Koolhaas sia l'architetto contemporaneo che maggiormente analizza tali processi, riferendosi al testo *The Harvard Design School Guide to Shopping* (2001) nel quale alla parola *Shopping* uguaglia *l'ultimo stato del genere umano*, *shopping come l'ultima attività pubblica*, *shopping che uccide la città donandogli il bacio della vita*. E' una condizione associabile al Teatro Occidentale descritta da Barthes, infatti egli nell'*Impero dei Segni* sostiene che la sua funzione è essenzialmente quella "di manifestare ciò che si ritiene segreto, i sentimenti, le situazioni, i conflitti nascondono gli artifici stessi di questa esteriorizzazione, i macchinari, le tele dipinte, il trucco, le sorgenti d'illuminazione. La scena all'italiana è lo spazio di questa menzogna: tutto accade in uno spazio furtivamente dischiuso, sorpreso, spiato, assaporato da uno spettatore celato nell'ombra. Questo spazio è teologico, è lo spazio della colpa: da un lato, in una luce ch'egli finge d'ignorare, sta l'attore – cioè il gesto e la parola, dall'altro, nel buio della notte, il pubblico, ovvero la coscienza."³⁴ Conseguenziale la progettazione basata sul processo di acquisto del consumatore, seguendo l'eufemismo di Socrate "Conosci te stesso" il progetto è la rilevazione dei bisogni da soddisfare, l'azione cognitiva prima di acquistare, valutazione dell'acquisto sulla base delle alternative, coinvolgimento verso la decisione dell'acquisto, la pianificazione dell'acquisto. Questo conduce a *This is Tomorrow*, condizione necessaria dell'oggi, il concetto di eternità non può essere utilizzato poiché i bisogni cambiano. La risposta ai bisogni è da annoverare alla necessità di risolvere uno specifico problema con l'acquisto di un prodotto\servizio; stato d'insoddisfazione generato da un prodotto superato o inadeguato; innovazione che ha portato sul mercato prodotti di maggiore livello qualitativo con più approfondite finalità. L'uomo è prigioniero di se stesso, prigioniero di questa maglia sciolta chiamata desiderio\bisogno, eretta da mura denominate Panopticon. Bentham ha progettato il penitenziario in chiave utilitaristica, facendolo diventare *Simple idea in architecture*. Durante un soggiorno in Russia Jeremy Bentham con il fratello Samuel (architetto) nel 1791 progetta il Panopticon che prevede una

³⁴ Ronald Barthes, *L'impero dei Segni*, Einaudi, Torino, 1984 p.71

torre di sorveglianza dotata di aperture opportunamente schermate, collocata al centro di una cinta circolare suddivisa il cui interno deve risultare interamente visibile ai soggetti situati nella postazione di controllo che, in tal modo, possono vigilare e non essere visti. Il principio su cui si basa il Panopticon è nell'abbinamento di due contenitori cilindrici coassiali a più piani con funzioni opposte e complementari: "Le corone circolari in corrispondenza dei piani del cilindro esterno erano compartite tramite sette radiali in unità cellulare completamente aperte verso il vano centrale e illuminate dal pavimento esterno; questa parte era riservata agli individui da controllare. Nel cilindro coassiale interno occultato da sottili pareti opache disposte lungo tutto lo sviluppo del perimetro, avrebbero trovato posto i carcerieri (pochi o assenti), i quali senza possibilità di esser visti avrebbero potuto esercitare un controllo costante e indagatore, in ogni punto del cilindro esterno attraverso appositi fori dell'involucro: nulla può sfuggire all'indagine"³⁵. Il principio ispettivo o di sorveglianza, base dell'idea architettonica, è un sistema di conciliazione del sistema economico con il sociale poiché è in grado con il solo cilindro di determinare il controllo spazio-mente ovvero architettura-desiderio. Nel Panoptico nulla è lasciato al caso, tutto serve alla cultura del fare, è un tentativo di avere positività da una passività della società, determinato dall'isolamento produttivo per il detenuto e per la società. Tale concezione, seppur ideata alla fine del '700, è ancora oggi modello attuale e condizione di studi ed analisi e Marx definì tale struttura l'esempio più eclatante dello spirito mercantile inglese. Nel 1975 Michel Foucault nel testo *Sorvegliare e Punire* affronta la questione Panoptico, individuando in tale congegno la capacità di dissociazione del Vedere- Esser Visti; "Il panoptisme come prototipo di quel sistema razionale di gestione del potere e di esercizio indiretto e fisicamente incruento della coercizione sociale che è destinato ad estendersi e consolidarsi fino ai giorni nostri"³⁶; Il Panoptico costruisce una realtà fondata su una non entità, su un dato assolutamente irreali ma condizionante. Foucault lo definisce Architettura del Controllo³⁷ ossia uno spazio che diventa disciplinare, sezionato e parcellizzato per controllare ed esser controllato. L'associazione ai centri Prada di Koolhaas è immediata, spazi sorvegliati dal sistema economico ma disciplinanti, comunicativi ma non informativi, sistema razionale di gestione del marchio Prada, nascondere la merce enfatizzando *il sociale*, unione di produzione, consumo materiale e spirituale. Panoptisme Prada induce al detenuto\acquirente uno stato di visibilità di esserci, nascondendo la funzione automatica del potere e far sì che la sensazione del controllo sia permanente ma nascosta. Sistema democratico per eccellenza che non obbliga, non viola diritti, ma organizza eventi, disciplina. Foucault inoltre sostiene che le persone dentro al Panopticon sono oggetti d'informazione e soggetti di comunicazione. All'interno di tale dispositivo di controllo, la folla e la massa compatta dà sempre luogo a molteplici scambi, i detenuti\fruitori informano (desideri, bisogni) il sistema mercato (marketing, developer, investment) che capta tale informazione e la

³⁵ Mariangela Ripoli., *Itinerari della felicità La filosofia giuspolitica di J Bentham, J Mill, J. S. Mill*, G. Giappichelli Editore, Torino 2001 p301

³⁶ *ibid*

³⁷ Michel Foucault, *Sorvegliare e Punire, nascita della Prigione*, 1975 L. Einaudi, Torino 1993

trasmette mediante comunicazione non informativa. Secondo Bozovic nel Panoptico “l'apparenza desiderata preclude la realtà. [...]La consapevolezza si costruisce attraverso un attributo divino, l'onnipresenza dell'ispettore o meglio la sua apparente onnipresenza, tuttavia si può introdurre attraverso la sua assenza, o meglio con l'essere la sua presenza inverificabile”³⁸. Effettuiamo tale trasposizione nel campo della “merce architettura” l'onnipresente lo sostituiamo con il sistema mercantile e notiamo che negli Epicenter Prada esso tende a scomparire e l'apparenza dell' “evento” desiderato diventa realtà. Edonismo come corollario dell'utilitarismo, sintetizzando Bentham, Koolhaas traduce perfettamente tale credo quindi il sodalizio con Prada è immediato, infatti la fabbrica italiana ha esteso la collaborazione per la progettazione degli store fino al 2012. Soluzioni che dati i numeri impressionanti 15.000- 20.000 fruitori annui possono essere considerate più che una realtà attrattiva. Da Socrate *Harmotion* e *Prepon* “la bellezza dell'appropriatezza” con Bentham diventa la bellezza dell'utile, che interagisce con il *Mass Medium*³⁹ (edonizzatore non ideologico, riduttore al presente di ogni altra dimensione Temporale) gestendo il tutto in condizione biunivoca. I centri Prada sono espressione della “terza cultura”⁴⁰ del fare architettura che si sviluppa e si dispone accanto alle culture classiche religiose\umanistiche e nazionali ma con una capacità di assorbirle tutte. Koolhaas con i centri Prada aderisce in modo netto al dire di Banham, la Buick come il Prada Center: “...studiamo le qualità che hanno dato alla Buick il suo carattere eccitante e inconfondibile, troviamo lucentezza, senso di massiccio, senso di tridimensionalità, esposizione evoluta di mezzi tecnici, che si sommano in una retorica di potenza destinata a colpire in modo immediato e durevole chiunque la veda [...]. Ma se queste qualità della Buick non sono quelle che caratterizzano l'arte pura, sono invece proprio quelle che caratterizzano l'arte popolare. Le parole arte popolare non vogliono significare in questo testo l'arte ingenua e grossolana dei primitivi e dei contadini [...]. L'arte popolare dell'automobilismo, in una società meccanizzata, è una manifestazione culturale come lo sono il cinema, le riviste in rotocalco, i romanzi pseudo-scientifici, le comic strips, la radio, la televisione, la musica da ballo, lo sport.”⁴¹. Tutte le resistenze all'introduzione della pubblicità in architettura non sono che reazioni moralistiche o arcaiche. Francesca Picchi su Domus scrive: “Oggi nuovi sodalizi (prada- Koolhaas, Miyake-Gehry) promettono altri sviluppi nella concezione degli spazi per la moda: mentre il mondo dell'architettura però inizia appena a reagire alle teorie sullo shopping di Koolhaas, il sistema accelerato della moda sembra aver già superato la questione, archiviando il problema con la semplice constatazione che i “negozi degli architetti rubano la ribalta”. Lo star system della moda, al cui centro siede lo stilista (oramai molto più famoso delle persone che veste), si è reso conto di quanto sia importante preservare intatta la propria visione estetica ed esprimersi in più di una direzione per mettere a fuoco il carattere di

³⁸Miran Bozovic, *Introduction: "An utterly dark spot"*, in J. Bentham, *The Panopticon Writings*. Verso Londo 1995, p 9

³⁹ De Fusco, *Architettura come Mass Medium*, Dedalo Bari 2005

⁴⁰ Edgar Morin, *L'industria Culturale*, il mulino Bologna 1963

⁴¹ Reynard Banham, *Industrial Design e arte popolare*, in *civiltà delle macchine*, novembre-dicembre 1955

un'immagine unitaria e riconoscibile: in una "prospettiva globale, l'abito ha bisogno di un contesto culturale allargato"⁴². Una prospettiva globale, multiculturalismo disposto su scaffali diversi di un unico mall trovano non poche resistenze nel vecchio continente specie in Italia con Vittorio Gregotti, che è uno dei sostenitori del New Liberty e portavoce di una parte dell'accademia italiana egli scrive un articolo duro dal titolo *Quando la filosofia dello shopping contamina l'architettura*, monito che lascia mille perplessità, forse l'approccio ideologico in Italia non è ancora cessato, è una posizione "sconcertante"⁴³.

"Una mostra che vuole affrontare con nuovi materiali e nuova spregiudicatezza la relazione tra moda e progetto di architettura o meglio la loro immagine. Quando molte persone accorrono per vedere un'immagine fantastica anche se forse si richiede non di capire ma solo di partecipare ad una festa, qualche cosa da capire vi deve essere. Magari si tratta solo (e non è poco) del tentativo di annullamento del significato, della fusione nella pura immagine multimediale (come si dice oggi) di disciplinare un tempo diversamente fondante, della frammentazione degli elementi ridotti a pezzi di materie staccate, della separazione rigorosa delle forme dal loro uso. Qualcuno di noi può giudicare lievemente perverso questo feticismo dell'inorganico, ma probabilmente è 3° società stessa che diventa inorganica- come ha scritto Perniola cioè comprensibile molto di più attraverso gli effetti delle performance che vi si svolgono piuttosto che attraverso le azioni dei soggetti progettanti. Di seduzione quindi si tratta e non di comprensione. Tutto questo sembra inseguire con omogenea coerenza quella parte oramai rilevante dell'immaginario collettivo costruito sulla falsa coincidenza di libertà (in quanto pura assenza di impedimento), con la flessibilità e l'infrazione rese oramai del tutto innocenti dall'operazione puramente stilistica. Qualcuno potrebbe scoprire che il «Re è nudo» ma per ora sembra che nessuno voglia azzardarsi di rendere esplicita quest'ipotesi. Chi ha come obiettivo vendere vestiti e borse, trova il miglior alleato in questa eccitazione continua, in questo "sex appeal dell'inorganico", come lo definiva Benjamin, scioglimento di ogni forma nella transitorietà sublime. Quindi non « molto rumore per nulla» come si potrebbe dire guardando la consistenza creativa e persino la scarsa novità delle cose esposte ma, al contrario, molto rumore in funzione precisa dell'espansione del mercato dei consumi di lusso. Un po' più complicata diventa la questione quando queste attività cercano di delegittimare quella che un tempo si definiva cultura delle arti in quanto pensiero critico. Naturalmente, anche se si tratta di due studi di architettura (Herzog De Meuron e Rem Koolhaas) non è detto che questa mostra sia una mostra al cui centro ci sia l'architettura. Sono almeno una ventina di anni che dall'ibridazione della tradizione della nostra disciplina con la scenografia cinematografica e televisiva, i videoclip, gli spettacoli rock, la moda, insieme a tutto il loro contorno di mezzi di comunicazione di massa, si è sviluppata un'interessante attività, con proprie specifiche regole, un'attività tutta volta a sollecitare il gusto della maggioranza, coincidendo organicamente con le sue

⁴² Francesca Picchi, *L'arte della griffe*, in Domus, n°850 luglio 2002

⁴³ Reynard Banham, *Neoliberty. The Italian Retreat From Modern Architecture*, Architectural Review, April 1959

oscillazioni, preparando per esse un'adatta scenografia. Naturalmente, io ho il massimo rispetto per questa importante e redditizia attività, purché essa non venga presa a modello della pratica artistica dell'architettura. Non importa che questa nuova attività fatalmente (come ogni aspetto visivo della contemporaneità) eserciti un'attrazione sull'immaginario dell'architettura, al contrario di quanto aveva l'architettura nei confronti della decorazione teatrale nel XVII secolo; è un affare dell'architettura saper utilizzare queste come altre esperienze ai suoi fini, senza per questo rinunciare alla propria ontologia. Poiché il nostro è un mondo dominato dalla relazione tecnologia-economia non è detto che l'arte debba essere arte della tecnologia o dell'economia, anche se esse costituiscono un materiale rilevante da orientare, attraverso la costruzione della figura architettonica, verso proprie finalità e contenuti. E la stessa cosa si può dire dei materiali che provengono da altri aspetti dell'immaginario collettivo, per quanto trionfante esso possa apparire: prima fra tutti quelli che provengono da una mostra come quella promossa, meritevolmente proprio da Prada”⁴⁴

⁴⁴ V. Gregotti, *Quando la filosofia dello Shopping contamina l'architettura*, 16 Marzo 2001, Corriere della Sera

5.8 CCTV: il Velo dell'Ikons



CCTV OMA Pechino

L'intenzione progettuale koolhaasiana potrebbe essere tipica del fare rinascimentale, di quell'armonizzare tutte le contraddizioni della cultura del suo tempo, oppure è da considerare solo come un duplicatore di oggetti distrattamente ammirati in un angolo della CBD (Beijing Central Business District) di Beijin?

Sicuramente si tratta di un "testo" di cui fanno parte in maniera inscindibile l'immagine, la forma, il tessuto urbano, la popolazione, il marchio dell'azienda e il senso commerciale dell'investimento. Come sostiene Boudrillard si tratta l'alienazione dell'Io che, offuscato dal *Velo di Maya*, legittima la fusione globalizzante della cultura europea e asiatica. "La storia poggia sul desiderio dell'uomo di divenire altro da ciò che è. La storia è fatta al di là della nostra volontà, non dell'astuzia della ragione ma dell'astuzia del Desiderio."¹

¹ Vittorio Gregotti, *Il territorio dell'architettura*, Feltrinelli, Milano, 2008, p.11

Il CCTV è il tentativo di creare un oggetto che soddisfi i desideri dei dirigenti della Tv di stato e dei consumatori/fruitori. Koolhaas intuisce i desideri di una città che è sempre più in auge nel valzer economico-politico mondiale. L'immagine creata è un nuovo modo di concepire l'architettura verticale, non più grattacieli rispettosi dei baricentri geometrici e delle masse, ma puro atto creativo ovvero l'ang2 + grand arche piegato su se stesso che separa ed unisce la Piazza Tian'anmen, lo stile spoglio e austero sinosovietico e la nuova architettura della recente CBD. La tradizione architettonica cinese non ha mai codificato né riconosciuto l'architettura come una vera arte e manca per questo motivo di una trattatistica adeguata, eccetto alcuni manuali tecnici di costruzione tramandati nei secoli. Le costruzioni storiche prevalentemente in legno (il *tien* o padiglione) sono sviluppate con struttura tripartita, costituita dal basamento (*chieh-chi*), dalle colonne (*chu*) che sorreggono il sistema mensolare (*tou-kung*). Confrontando gli stilemi storici cinesi con la composizione del CCTV si ha una sovrapposizione di elementi che



CCTV, interpretazione compositiva, R. Nappo

richiamano le invarianti architettoniche della Dinastia *Sui* e *T'ang* (581-907 d.C.), periodo che con la diffusione del Buddismo in Asia ha prodotto lo sviluppo del nuovo stile che è esso stesso somma dell'evoluzione delle 6 dinastie precedenti. Gli edifici sono di misure ampie, hanno carattere monumentale ed è evidente l'amore per le forme chiare, lineari e semplici. In genere le strutture, rigidamente funzionali, sono urbanizzate con un chiarissimo senso della simmetria del ritmo e dell'armonia. Influenzate anche dal profondo interesse per la musica sviluppatosi in questo periodo, seppur ne sono rimasti pochissimi esempi, le descrizioni dei testi storici, le raffigurazioni scolpite o dipinte e i resti dei complessi buddisti di Nara come la sala d'oro del Toshodaiji, ci permettono di fissare con acuta chiarezza l'evoluzione ed il parallelo con l'opera di Koolhaas. Il centro dello stile è il sistema mensolare che si sviluppa in altezza, aumentando gli ordini, ma conservando una salda compattezza. Il

² dal mandarino significa sbalzo

braccio emergente definito *ang* agli angoli diviene esteticamente e strutturalmente più coerente, mentre le colonne perdono lentamente l'entasi. Proprio l'*ang* del CCTV è il culmine del nuovo *concept*, per i grattacieli, dove torsione e piegatura di due barbacani riprodotti fuori scala determinano la nuova icona. Ritroviamo anche lo spirito della pianificazione del complesso templare, della dinastia *Sui e T'ang* nel nuovo polo televisivo, cioè l'impianto del palazzo reale composto dalla sala delle preghiere o sala delle udienze imperiali, situato spesso sull'asse delle porta d'ingresso dove due pagode sono disposte ai lati della facciata della sala delle preghiere, esaltando così il ruolo di fulcro del santuario. Definito "impianto a pagode gemelle"³ diffuso in particolar modo nei regni di Silla e di Nara è il riferimento storico delle due alte torri laterali. Pagode, un tempo in legno poi in mattoni, oggi riproposte in acciaio e vetro hanno come scopo principale quello di ospitare reliquie sacre e quello di attirare i fulmini, poiché a causa della loro altezza, il pennacchio appuntito presente sulla cima, spesso decorato con motivi religiosi, garantisce l'incolumità alla sala delle preghiere o delle udienze imperiali, scaricando l'energia dei fulmini a terra, salvaguardando così le altre aree del tempio vicino. Come da leggenda la rievocazione della tradizione asiatica ha scatenato nella notte del 9 febbraio del 2008, festa delle lanterne, un incendio del CCTV che ha causato la distruzione parziale del complesso. Dalla tradizione europea invece possiamo considerare il CCTV come un nuovo Arco Trionfale dell'epoca Romana costruito per celebrare, anziché una vittoria in guerra, l'ascesa economica. Il concetto aulico di porta è saldo nella cultura cinese infatti la piazza Tiananmen, simbolo nazionale della Cina, significa letteralmente Porta della pace celeste, quindi l'idea rispecchia la tradizione dello spirito cinese, interrogandosi su ciò che influenza la sfera visibile della sua esistenza e cerca, combinando la fede (Taoismo, Confucianesimo e Buddismo), di trovare un suo equilibrio interiore. L'*Arco della CCTV* piegato, indica l'unione tra Occidente ed Oriente, esaltando un vuoto celebrativo che osserva il *business CBD*.

McDonaldizzazione di stilemi!

Sicuramente il CCTV è inteso come *un ars liberalis* derivante da un atto creativo che si distingue dall'*ars maecanica* tipica dei grattacieli di Manhattan. L'uomo abita poeticamente secondo Heidegger ed "è la poesia che, in primo luogo, fa dell'abitazione un'abitazione. E' la poesia che fa abitare e in che modo si arriva all'abitazione? Attraverso il costruire più che far abitare, la poesia ci costruisce. Ci troviamo così davanti ad una duplice esigenza: in primo luogo pensare ciò che chiamiamo esistenza dell'uomo, partendo dall'abitazione, in secondo luogo considerare l'essenza della poesia come fare abitare; se cerchiamo l'essenza della poesia in questa direzione arriveremo all'essenza dell'abitazione"⁴. Il CCTV potrebbe essere quindi una risposta poetica dell'abitare in quanto è un'organizzazione del quartiere elevato a *New Big Apple*. L'estetica del paesaggio che ne deriva "risente non da un processo produttivo ma da quello che si potrebbe chiamare un conferimento di senso rispetto al quale il loro esserci materiale era preesistente: da una

³ Mario Bussagli, *Architettura Orientale*, Electa Milano, 1973 p.288

⁴ Martin Heidegger, *Batir, Habiter, Penser, in Essais et conférences*, Gallimard, Paris, 1958, p.45

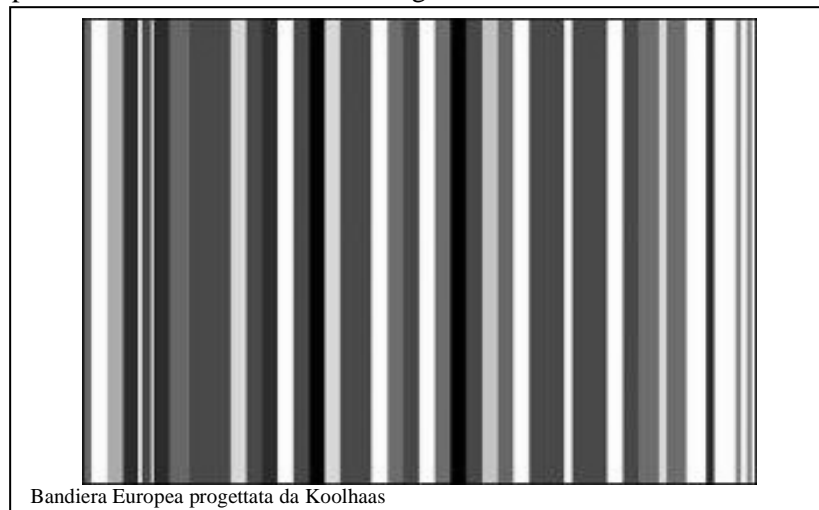
scoperta, come si suol dire, per effetto della quale diventano oggetti estetici quelli che prima erano pure e semplici cose di natura. Stabilita questa prima distinzione, dovremo ulteriormente distinguere i paesaggi che in quanto da un processo produttivo umano, l'essere estetico, il cui nascita fa tutt'uno con la venuta al mondo del come esserci materiale, a una preordinata intenzionalità artistica e gli altri la cui artisticità è per così dire inerente a un processo formativo la cui finalità intenzionale si svolge sotto il segno di una categoria diversa da quella estetica"⁵. Il CCTV ha una forte "intenzionalità artistica", svelando realmente un bisogno oppure è solo l'attuazione di un "pensiero forte" dell'emittente televisiva nazionale gestita dalla politica cinese che asserisce di conciliare il comunismo con l'economia di mercato?

Analizziamo l'opera attraverso il rapporto di una serie di parametri che nell'insieme costituiscono la storia del formarsi dell'oggetto. CCTV è comunicazione data dal rapporto tra produzione e consumo di comunicazione. *Esso è proposta ed ipotesi*. "L'incontro fra necessità e volontà non è semplice risposta del soggetto ad uno stimolo, è qualche cosa di molto diverso del rapporto tra bisogno, soddisfacimento e volontà di azione comunicante del soggetto, senso del suo realizzarsi nell'incontro con la natura e la storia attraverso la definizione di uno stato di cultura"⁶.

Cosa ha spinto la giuria a scegliere l'idea degli OMA?

Secondo Chen Yuezong "esso era il progetto più esagerato, più pionieristico e ha messo in luce più di un visuale impatto"; per Wang Hui "è un progetto pionieristico, sempre avanzato, ma il suo grande problema era il rischio di realizzazione" mentre per Meng Jianmin "è attuazione della più elevata tecnologia e utilità".

Le altre proposte tra le quali quella dei SOM, KPF, GMP, Philip Johnson, Toyo Ito, Dominic Perrault, Hong Kong Office, sono ancora legate a canoni convenzionali dei skyscraper seppur con particolare cura della forma/immagine.



Per Tina di Carlo "il progetto è uno dei più visionario dai tempi del Modernismo. Esso preme l'architettura al suo estremo, non solo formalmente ma dà più importanza alla società, al messaggio

⁵ Rosario Assunto, *Introduzione alla critica del paesaggio*, in De Homine, n° 5-6, Roma, 1962

⁶ Vittorio Gregotti, *Il territorio dell'architettura*, Feltrinelli, Milano, 2008, 170

culturale e tecnologico sebbene reinventa gli edifici alti. Le variazioni funzionali degli edifici, loro articolazione spaziale e organizzazione, sono state completamente ripensate a provocare un nuovo tipo di costruzioni collettive con le potenzialità per il sociale e urbano cambiamento.”⁷ La soluzione degli OMA è stata vincente poiché ha creato uno strappo storico dalla tradizione architettonica attraverso un ottimo rapporto Costo/Beneficio/Iconicità ovvero aver individuato il baricentro Vitruviano, *firmitas utilitas venustas*. L’architettura dice Walter Benjamin “ha sempre fornito il prototipo di un’opera d’arte la cui ricezione avviene nella distrazione da parte della collettività”. Analizziamo la connessione distrazione iconologica e Teoria della finzione (Utile dell’investimento): Rem Koolhaas confessa ad un giornalista della *Building design* che “l’idolatria del mercato ha drasticamente legittimato il nostro status che non è mai stato altissimo ed è realmente incredibile cosa il mercato ora richieda (all’architettura). Esso domanda ricognizione, differenza e qualità iconografica”⁸. La richiesta incessante del riconoscimento dell’ente appaltante, mediante segni iconografici di alta qualità, ha condotto direttamente il CCTV ad essere l’esperimento più grosso ed imponente effettuato dallo studio OMA e Ove Arup. Koolhaas, prima di concepire tale *atto creativo*, è stato coinvolto in una serie di vicissitudini con bocciature di progetti e scioglimenti di contratti sia nel vecchio continente che nel nuovo a tal punto da coniare nel 2001 l’esclamazione *Goes East*. In Europa nel 2000 Prodi, allora leader del parlamento europeo, gli conferisce l’incarico di ideare una nuova bandiera europea che rinneghi l’immagine di un’Europa legata solo dalla finanza e gestita da uomini economici. Nel 2002 Koolhaas con il suo gruppo chiamato AMO esclama “*Europa - qual è il suono del suo morso?*”, criticando il senso della bandiera con sfondo blu e stelle circolari che non esalta realmente il senso del tempo e dell’uguaglianza tra i singoli stati ma rappresenta i falsi ideali del *clock work harmony*, come se tutte le diversità e le strutture possano essere soppresse dalla bandiera blu stellata dell’unità stato. Quindi la proposta è stata pensata smascherando la falsità dell’omogeneità della comunità europea. *E-Conography*, la bandiera ipotizzata riprendendo la struttura del codice a barre, sostituendo il rapporto bianco/nero con le matrici dei colori delle bandiere nazionali, evidenzia così la natura *diversity* del vecchio continente seppur unito da un’unica moneta. Alla presentazione della nuova bandiera la stampa con una parte di parlamentari europei rifiuta tale nuova icona. L’imbarazzo di R. Prodi nel disdire l’incarico è ovviato con la scusa che i bambini possono avere grosse difficoltà nel ridisegnare la bandiera. Alla bocciatura europea segue il tracollo dei colossi americani come la Enron, Wordcom e la Dotcom, lo shock dell’11 settembre con il conseguente fronte di Bush, causando la chiusura del Guggenheim Museum di Las Vegas e la bocciatura dell’albergo commissionato dall’imprenditore Ian Shrager a New York. Alla progettazione dell’albergo collabora lo studio di Herzog & de Mounon. Il risultato deve sancire la nascita di un colosso internazionale per l’architettura che, inoltre, con la collaborazione dell’Ove Arup (forse nel CDA)

⁷ Tina di Carlo cura la direzione artistica della sezione architettura e design per il Museo for Modern Art a New York

⁸ *Building Design*, 20 Feb.2004, p.2

deve innervare un meccanismo monopolistico per l'aggiudicazione dei lavori più rappresentativi. La collaborazione per dodici mesi tenta la fusione aziendale, sperimentando una nuova icona/albergo assomigliante ad una spugna. *Sponge model*, un conoide irregolare dalla superficie randomizzata da fori che viene respinto dall'albergatore. *Delirius No More*⁹ è il titolo severo apparso su Wired nel giugno del 2003 con il quale si annuncia l'affievolirsi del delirio capitalistico targato USA. L'articolo duro sul sistema capitalistico europeo e americano è l'annuncio al testo che seguirà dopo qualche mese *Goes East*. L'est è visto come la nuova fucina di sperimentazione, bisognosa di nuove icone e con un' elevata disponibilità per la speculation/benefit dei Real Estate. Facendo una considerazione economica, la moneta cinese RMB attualmente ha un costo di scambio bloccato cioè non segue l'andamento del gross domestic product (PIL) e del volume di vendita. Questo determina il vero corto circuito mondiale. L'America, un tempo leader mondiale dell'economia, è sempre più fuori produzione, a causa del debito pubblico elevatissimo contratto con le banche cinesi e quindi, se da un lato difende il prezzo fisso di cambio per contenere il disavanzo, dall'altro paga con un decremento di produzione/consumo tale ingranaggio economico. Facile pensare come oggi convenga investire in Cina non solo per export ma soprattutto per il mercato interno. Il CCTV è un esempio di sicura redditivizzazione dell'investimento, dato il suo costo bassissimo di produzione (circa 1'478.26 €/mq), inferiore o pari al costo di 1 mq di qualsiasi costruzione per abitazione economica popolare italiana e con un elevato valore iconico non monetizzabile. *Goes East* sancisce il suo taglio da *Perverted Architecture* "criticare e promuovere glamor nel medesimo tempo" come definito su Content ovvero una mera operazione di marketing all'insegna del Warholismo. "L'architettura è un divertente amalgama di antiche conoscenze e pratiche contemporanee, un goffo modo di guardare il mondo e un inadeguato medium di operare su di esso. Ogni progetto architettonico dura mediamente 5 anni, nessuna singola impresa ambisce ad intenzioni e bisogni che restino invariati nel vertice contemporaneo. L'architettura è troppa lenta. Tuttavia il mondo "architettura" è ancora pronunciato con una certa reverenza (fuori la professione). Esso incorpora la prolungata speranza – o la vaga memoria della speranza- che la forma, coerenza potrebbe essere imposta sulla violenta cresta dell'onda dell'informazione che ci persuade quotidianamente. Forse l'architettura non deve essere così stupida dopo tutto. Liberata dalle obbligazioni a costruire, essa può diventare un modo di pensare ogni cosa, una disciplina che rappresenta relazioni, proporzioni, connessioni, effetti, il diagramma di ogni cosa."¹⁰ China Central Television rappresenta per tale associazione il POP, inserito nel circuito finanziario e, non negando il suo atto creativo, si legittima con numeri e profitti a modello di esportazione magari anche nella "Vecchia Europa". Il vortice mondiale economico indica la Cina come lo stato con la più forte esportazione dei prodotti ed importazione di capitale intellettuale. Non solo gli OMA ma anche SOM e KPF hanno stabilizzato la propria residenza in Cina, lanciando una nuova geografia dell'architettura: *Architects World-*

⁹ Rem Koolhaas, *Delirius No More*, Wired giugno 2003 pp166-9

¹⁰ Rem Koolhaas, *Content*, Taschen 2004, p. 6

*Wide Go East*¹¹. Il concorso di progettazione per il CCTV ovvero, un contenitore di 13 canali con un pubblico solo nazionale di 1,2 milioni di persone, classificandosi come il primo grande gruppo dei media al mondo, è stato inteso dal partito comunista (gestore/proprietario) e poi dai giurati (Rocco Yim Arata Isozaky, Charles Jencks) un'importante pietra miliare del nuovo concept del distretto urbano "killing the Skyscraper". Due edifici collegati (il CCTV e l'albergo) cercano di rappresentare il rapporto tra schermo e telespettatore, come due entità che sono complementari e che racchiudono i desideri e il senso delle cose è rapportato alle cose stesse. Tale condizione è denunciata in modo indiretto da Andy Huang nel video-arte *Doll Face*¹² dove un robot (popolazione), alla ricerca di una propria identità si sforza di assomigliare a divi che si modificano sempre più celermente per esigenze di marketing. L'umanoide dalla faccia di bambola così, invece di trovare un soddisfacimento, si perde, innescando un processo autodistruttivo. La bambola costruita da Dedalo, costruttore di manufatti e di artifici per il divertimento, il lusso, le passioni è l'inventore dell'emblema della città umana materializzata in pietra capace nel medesimo tempo di liberare e rinchiudere la nascita di ogni creazione simulata. Questo atto di svelamento potrebbe essere anche il caso del CCTV. Quanto è attuale allora l'affermazione di Platone: "L'amante (desiderabile) è un qualche cosa di più divino dell'amato perché posseduto da Dio"¹³ poiché l'umanoide (massa) è incantato dall'amato (comunicazione pubblicizzante). Brusatin scrive: "Il desiderio di osservazione è di ammirazione fa restare senza parole e non ha bisogno di parole anche se si determina come conoscenza inferiore e soddisfare le percezioni grossolane e ignoranti ma attraverso questo passano lentamente quegli esercizi del riconoscimento nel gioco delle somiglianze che articolano le voci della stupidità cosciente che è una forma di saggezza umana."¹⁴ L'immagine appunto ha un'altissima capacità di comunicare pure in assenza di parole, tocca il sensibile e ciò che non può essere definito con la parola (struttura chiusa) che evidenzia celermente il senso delle cose, si basa sull'esperienza intuitiva, che si presenta a noi in un riflesso fenomenologico. Gabriele Paleotti¹⁵ scrive: "Discorso intorno alle immagini sacre e profane parole e immagini sono inestricabilmente connesse e non c'è dubbio che le immagini abbiano proceduto i libri anche se sono quelle che devono seguire le idee e non possono raffigurare tutto il dicibile. La pittura come poesia che tace e la poesia come pittura che parla o meglio la parola come immagine delle azioni coinvolge allora in un'aura di figuratività desiderata la letteratura manierista e marinista. La pittura è un libro muto ma se i libri possono essere frequentati soltanto dagli intelligenti e dai colti, le pitture abbracciano universalmente tutte sorte di persone ma soprattutto superano e mettono insieme la Babele delle lingue e delle intelligenze. La fortuna e la popolarità circa

¹¹ Alex Frangos, Jeffrey Chang, *Architects World-Wide Go East*, The Asian Wall Street Journal, 18 Dec.2003 p.A10

¹² Andy Huang, *Doll Face*, marzo 2007,

www.youtube.com/watch?v=zl6hNj1uOkY

¹³ Platone, *Il Simposio*, R.L Gruppo Editoriale, Santarcangelo di Romagna, 2008, p.28

¹⁴ Manlio Brusatin, *Storia delle immagini*, Einaudi, Torino, 1989, pag. XVII

¹⁵ Cardinale italiano, arcivescovo di Bologna nel 1566, importante figura dell'epoca della Controriforma

l'operare delle immagini hanno bisogno però di una condotta. E' per questo che Paolotti invoca continuamente l'equilibrio a somiglianza di un'arte che non produce immagini ma le ha in se stessa: un'arte astratta e morale allo stesso tempo. Infatti la pittura e la scultura guardino all'architettura per trovare la giusta misura della loro espressione. Usino del dialetto, della commozione, dell'insegnamento per giungere a una forma di persuasione e per muovere gli uomini all'obbedienza e alla sottomissione a Dio.”¹⁶ Mentre per Brentano il carattere specifico dei fenomeni psichici sta nella loro intenzionalità, cioè nella loro direzione verso l'oggetto dotato di assoluta autonomia rispetto alle rappresentazioni della coscienza dove ogni fenomeno psichico è sempre “coscienza di qualcosa”. Scrive Banfi: “La ragione è la sfera in cui trovano la propria armonia e le direzioni di trascendentalità dell'esperienza, quelle in cui l'esperienza supera le sue particolari forme di antitesi soggetto-oggetto, poiché il trascendentale è appunto il momento della sintesi dei due termini, come legge dell'infinita loro relazione o della continuità dinamica dell'esperienza storica. La ragione svolge il proprio compito attraverso tre momenti: la dialettica, che si sviluppa attraverso il linguaggio gli elementi intuitivi della conoscenza e li eleva al piano della universalità razionale; l'eidetica che fissa le varie idee come leggi di organizzazione e sviluppo dell'esperienza; la fenomenologia, che determina il rapporto tra l'idea e le varie sfere dell'esperienza e della conoscenza”¹⁷. Ricollegandoci alla cultura asiatica secondo l'antica saggezza religiosa indiana, conservata nei versi dei Veda¹⁸, la dea Maya, dopo la creazione della terra, la ricopre di un velo, Velo di Maya, che impedisce agli uomini di conoscere la vera natura della realtà. E' scritto: “Maya è il velo dell'illusione, che ottenebra le pupille dei mortali e fa loro vedere un mondo di cui non si può dire né che esista né che non esista; il mondo, infatti, è simile al sogno, allo scintillio della luce solare sulla sabbia che il viaggiatore scambia da lontano per acqua, oppure ad una corda buttata per terra ch'egli prende per un serpente.”¹⁹ La realtà tangibile è coperta da un velo benefico che proietta l'uomo a curare il proprio Io compromesso poi dal sociale. Ed è proprio il sociale che gli genera un meccanismo di dolore-piacere, equilibrato dall'illusione. Il velo delle illusioni è il velo di Maya che non può essere superato né le nostre illusioni possono essere contraddette come esplicitato dal Veda. La nostra fede è una difesa nei confronti delle paure della realtà ed è per questo che rappresenta un dono prezioso della Dea. E' istintivo per l'uomo rinchiudersi in un “guscio” che lo separa dal male e per questo la coscienza si illude di poter ricevere solo soddisfazioni. Quest'atteggiamento è sicuramente lontano dal superuomo di Nietzsche, da quell'uomo-fanciullo, reincarnazione di Dionisio, che accetta il “gioco cosmico” del tempo, che non concede il bene senza il male, l'ascesa senza la decadenza, la verità senza la finzione. Eikon fluttua nello stagno di Narciso che nell'impossibilità di possederla muore. Narciso (contemplazione) e la ninfa Eco rivelano il gioco delle immagini che non possono aver voce e delle

¹⁶ Manlio Brusatin, *Storia delle immagini*, Einaudi, Torino, 1989, p.62-63

¹⁷ Antonio Banfi, *Principi di una teoria della ragione*, Riuniti, Roma, 1967, I, 2

¹⁸ Sono fra gli scritti più antichi che ci siano pervenuti, datati intorno ai 5000 anni a.C

¹⁹ Sisto Firrao, *Il velo di Maya*, www.complexsystems.it

parole che non si possono vedere. Parole ed immagini, le due grandi invenzioni dell'uomo, si sono avvicinate ed all'allontanate nella ciclicità storica: "le immagini stanno fra le parole e le cose e sono quasi sempre delle isole grandi e piccole in mezzo a vasti mari di oblio visivo. Ciò che non si vuole capire è ciò che non si vuole vedere. Oggi la moltitudine di immagini di ciò che ci circonda serve appena a ricordarci che ci si dimentica sempre di ciò che ci circonda."²⁰

"Il nostro punto di partenza è il segno verbale, la parola come prima dicotomia semiotica, formata da un concetto, (il significato) e un suono (significante, che conferisce forma al segno e lo rende comunicabile. In perfetta analogia, il segno architettonico è per noi l'unità dialettica di un invasore abitabile (significato) e di un involucro (significante) che lo delimita. Si tratta in sostanza di uno spazio interno, comunque definito e di un volume, una serie di muri o quant'altro che delimita quello spazio, che rende l'intero segno (una stanza, un cortile, uno spazio in ogni casa delimitato) un'entità funzionale e comunicativa. Significato e significante, invasore e involucro hanno evidentemente, ripetiamo, un rapporto dialettico; non si dà l'uno senza l'altro: basta spostare un muro dell'involucro per avere un diverso invasore, basta dilatare di un minimo lo spazio interno per avere una diversa volumetria esterna."²¹ La verità di un'immagine nasce quindi nell'influenza, nello spazio della sua ombra, con elevata capacità di afferrare l'informe ed atta a riflettere e a far riflettere. Nella ciclicità degli eventi e delle cose atte a creare per ogni tempo un'immagine l'icona è l'elemento cardine rintracciabile nella cultura occidentale ed orientale. Nell'occidentale le "veroniche" rappresentano la rinuncia alla rappresentazione del Padre (il divino) per giungere alla produzione del figlio, della madre e dei santi (per la massa). "La sostanza iconica è fatta per essere consumata, in effetti il sogno dell'arte è quello di inseguire e di fissare questo loro scomparsa e raccogliere dei frammenti attorno ai quali posso nascere nuove galassie di memoria."²²

La creazione iconografica non soddisfa un piacere ma nasce da un bisogno. Deleuze, scrivendo "Che cos'è l'atto di creazione?" effettua un parallelo tra l'opera d'arte ed il suo consumo, un tempo resistenza (politica, morte) oggi produzione di eventi. "Quelli che oggi chiamiamo eventi non sono caratterizzati né dall'autonomia, né dall'assolutezza, ancor meno dalla distanza. Urgenza, promiscuità e vicinanza sembrano piuttosto il loro indice".²³ L'artista è dentro la produzione artistica-evento, fa tutt'uno con essa, innanzitutto come corpo, come supporto materiale di un processo in cui è difficile distinguere fra il produttore ed il prodotto, tra l'autore e l'opera, forse più in generale tra il soggetto e l'oggetto da Matthew Barney a David Nebreda, da Sophie Calle a James Nachtwey solo per citarne alcuni. Hannah Arendt considera l'opera d'arte come attività poetica nella produzione, ovvero in quella attività umana "in cui si manifesta la dimensione anti-natura di un essere che dipende dalla natura."

²⁰ David Freedberg, *The Power of Images. Studies in the History and Theory of Response*, Chicago, The University of Chicago Press, 1989 trad. it., Luoghi sacri e spazi della santità, a cura di S. Boesch Gajano e L. Csaraffia, Torino 1990

²¹ Renato De Fusco, *Architettura come Mass Medium*, Dedalo, Bari, 1967, p. 158

²² Manlio Brusatin, *Storia delle immagini*, Einaudi, Torino, 1989, XVII

²³ Gilles Deleuze, *Che cos'è L'atto di creazione?*, Cronopio, Napoli, 2003, p.56

“Se, infatti, l’apogeo dell’attività poetica è stato raggiunto nell’età moderna e nella fase primitiva del capitalismo, le figure del capitalismo maturo e contemporaneo privilegiano invece le altre di forme della vita attiva, il lavoro e l’agire. L’uno come esaurimento del corpo e della mente nel meccanismo produttivo/consumo della vita della specie e l’altro come ipertrofia della categoria di processo, attraverso la quale gli uomini non agiscono più sulla natura, ma direttamente al suo interno, sia il lavoro che l’agire non producono né oggetti né cose, ma implicano un’inclusione diretta di colui che lavora o di colui che agisce nell’attività stessa.”²⁴

Koolhaas quindi è creatore di maschere iconiche con il volto basato su produzione/consumo, una struttura logica non firmata solo da Koolhaas ma comune a tutti gli architetti post-modernisti. Koolhaas sostiene che l’opera di Aldo Rossi a Fukuoka, nel profondo sud del Giappone, sia *una caricatura* dell’autore stesso. Infatti “il Palazzo domina il circondario come un castello di un samurai. Esso sembra cinico e deliziosamente fascista. Esso è un hotel, alcuni dicono perfino un amorevole hotel, un lavoro in cui l’architetto italiano non progetta il night club e gli interni ma solo lo storico esterno ed il suo sviluppo ha un misterioso fascino. Esso è puro emblema. Rossi senza la zavorra ideologica diventa un Iper-Rossi. I giapponesi hanno considerato la poesia di Rossi applicata alla facciata talmente densa da non credere che tutto possa stare sullo stesso piano: un capolavoro immaginabile per il Giappone, non costruibile per Rossi. Come un ibrido, esso è fondamentalmente differente dal Seagram Building o il Un: la sua fertilità non è il risultato della fusione, ma reminiscenze di più contemporanee forme di bioingegneria. Esso è una congiuntura genetica: la poesia di Rossi è il primo spoglio dell’ideologia e poi spinta per l’ingenuità giapponese”²⁵. Questa lettura è legittimata dal fatto che il contemporaneo processo estetico è caratterizzato sempre più da fusioni di stilemi, caratterizzanti le diverse visioni che hanno dedotto la caduta del Modernismo. Kenneth Frampton, nel Testo *The Work of Architecture in the Age of Commodification*²⁶, analizza il mercato odierno dell’architettura e stabilisce la sua totale immersione nel processo industriale. Frampton si riferisce al testo *Less for less yet: On Architecture’s Value(s) in the Marketplace* di Michael Benedikt: “in una società in pace che può mantenere in libero mercato, le persone possono ottenere quello che vogliono che dipende su come loro indirizzano con successo i propri bisogni mediante la competizione produttiva. Con una modica prosperità, le persone possono scegliere. Il contesto nel quale l’architettura, come un’industria largamente convinta, ha iniziato sempre meno ad avere sviluppo e popolarità, ingaggiando produzione che può competere con altri prodotti di successo, con macchine, film, sport e viaggi a nome di pochi e l’inferiore successo dell’architettura è in competizione con quelli di diversa “crescita industriale”; la minore architettura è stata affidata con tempo e danaro a performance su scale e con una qualità che poteva forse cambiare il proprio contesto”.²⁷ Architettura non più basata sulla singolarità della libera professione

²⁴ Gilles Deleuze, *Che cos’è L’atto di creazione?*, Cronopio, Napoli, 2003, p.60

²⁵ Rem Koolhaas; Bruce Mau. SMLXL, Monacelli Press, N.Y., 2002, p. 364

²⁶ Kenneth Frampton, *The Work of Architecture in the Age of Commodification* Harvard Design Magazine n°23 fall 2005/Winter 2006

²⁷ Kenneth Frampton, *The Work of Architecture in the Age of Commodification*, Harvard Design Magazine n°23 fall 2005/Winter 2006 p.2

ma come un settore industriale, solo così per Benedikt si può avere una ristrutturazione architettonica come una “*growth industry*” e quindi, rispondendo ai gusti della popolazione del libero mercato, questo processo ha la capacità di modificare l’edilizia a contorno. Sempre nello stesso articolo Frampton dichiara, questa volta citando il testo “*Architecture for sale(s): Unabashed Apologia*” di K. E. Kelly, che l’architettura dalla fabbrica dell’AEG di Peter Behrens ha posto la questione dell’architettura come brand basato sul rapporto fruitore-desiderabile-cosa. “Behrens può ancora trattenere l’illusione che lui era determinato alla complessiva qualità di una nuova civilizzazione industriale, dal momento che oggi i brand designers non sono dedicati a gratificare solo i consumatori ma anche a stimolare i desideri, sapendo che ogni cosa dipende dalla sublimazione erotica del consumo come opposto all’intrinseca qualità delle cose consumate. Come sostiene Kelly, le persone godono dell’esperienza del comprare, qualche volta più dell’aver il prodotto stesso, perché il momento del comprare è una delle entusiasmanti fantasie e fug”²⁸. L’architettura contemporanea (Postmodernista) multiforme e non codificabile è posta ad una condizione necessaria e sufficiente affinché nuovi “templi e chiese, pagode e moschee, in tutti i paesi e in tutte le epoche sono una testimonianza, nel loro splendore e nella loro grandezza, del bisogno metafisico dell’uomo che, potente ed indistruttibile, segue a ruota il bisogno fisico”.²⁹

²⁸ Kenneth Frampton, *The Work of Architecture in the Age of Commodification*, Harvard Design Magazine n°23 fall 2005/Winter 2006 p.3

²⁹ Arthur Schopenhauer codice 10870

5.9 Il principe d'argento fotografato alla fondazione Prada in largo Isarco a Milano

Anarchistar è una figura del processo produttivo architettonico che non ha raggiunto il successo hollywoodiano, non per assenza di



Tom Friedman, installazione alla Fondazione Prada, Milano 2002

qualità ma poiché si tratta di un lavoro oscuro svolto all'ombra di un attore protagonista che, per motivi di marketing, di egocentrismo o progressione concorrenziale del proprio io, porta a sé tutte le conseguenze delle idee sviluppate da una quantità di soggetti sconosciuti. Cercherò di affrontare tale tema, evidenziando il ruolo del brand Prada inteso come soggetto gregario del processo produttivo culturale ed architettonico, soffermandomi sulle relazioni tra Koolhaas e il Centro Prada in Largo Isarco a Milano. Le soluzioni koolhaasiane mostrano il ruolo, le ambizioni e le necessità del *brand anarchistar*. In questo senso credo che sia giusta l'esistenza dello *Star System* poiché così l'attenzione è posta sull'attore, anziché basarsi sulle relazioni normate di una precostituita, quindi fittizia, comunicazione del già detto. François Truffaut scrive: "Una buona sceneggiatura non fa un buon film perché si resta sempre legati, schiavizzati dalla struttura letteraria, dalla struttura narrativa, i film migliori sono quelli che non si fanno schiavizzare dalla sceneggiatura"¹. La struttura narrativa non si può eliminare, esiste nel cinema, nella musica e nell'architettura perché esiste un tempo, però noi non pensiamo prima alla canzone nella sua compiutezza e poi la creiamo, ma il pro-oggetto è una creazione di una cosa trovata in quel momento ed è proprio questo ciò che il regista francese cerca di filmare: il momento, l'interpretazione di un attimo che agli occhi di colui che sa disvela l'infinito. Se Nietzsche è l'ultimo dei metafisici che ha cercato Dio ed ha contrapposto la volontà di potenza e il superuomo al vuoto del non senso causato dal crollo dei valori, questo per Heidegger è il naturale destino del pensiero occidentale. L'ente, svuotato del proprio senso metafisico, è un ente vuoto e ne resta solo la volontà di potenza, cioè azione di un soggetto sull'oggetto. Per i Presocratici la verità è nel disvelamento dell'essere (totalità del reale), per Platone l'idea è essenza della cosa, per

¹ Dal Film *Waking Life* (Risvegliare la vita) diretto da Richard Linklater 2001, capitolo: The holy moment

Nietzsche lo strumento ragione che ha condotto all'idea, oggi è svuotata del proprio significato, e ne resta solo l'operazione strumentale che ha condotto all'idea stessa. Quindi l'idea diventa un oggetto prodotto da un soggetto che rappresenta il punto di partenza del nichilismo per Heidegger. Il nichilismo per Galimberti è "l'ospite più inquietante" ed è sempre più presente nella generazione post-muro di Berlino ed è entrato nella configurazione tipica del quotidiano del nostro tempo, celato dalla seduzione della tecnica. Un primo effetto di tale evoluzione è l'assenza del futuro come promessa sociale, tipica degli anni 60. Oggi il futuro è una sorte di inquietudine, quindi l'unico tempo osservabile è il presente, il domani è adesso e non c'è spazio per la rassegnazione e tutto spinge ad agire. Il presente è caratterizzato da una multidisciplinarietà di fattori, divagati dalla seduzione delle luci e dai frastuoni del capitalismo come unico strumento assodato. Il nichilismo non deve essere esorcizzato o nascosto ma affrontato e solo l'amore per il proprio sé ci spinge a disvelare la propria presenza, seppur con una struttura ontologica del proprio io, «il sogno è il tuo destino». La capacità di scelta del singolo soggetto relega la società, svuotata di senso e non intesa dall'alto verso il basso ma come sommatoria dei singoli, a svolgere compiti di ordinaria amministrazione e casi di eccezionale imprevedibilità. L'arte del vivere contemporaneo non disvela una speranza nel senso cristiano ma è un'espressione di sé, manifestazione delle proprie capacità testimoniate dai siti più cliccati, dai luoghi di maggior consumo e da quelli più glamour. *Glamour* è fascino, esercizio consapevole o inconsapevole della curiosità, della seduzione dello scoprire sia il corpo (architettonico) sia il percorso intellettuale (il nascosto architettonico). Da Brentano abbiamo l'elemento dell'intenzionalità, sviluppato poi da Husserl secondo il quale la coscienza è diretta verso una cosa (direzione intenzionale). L'essere non è più avvolto da struttura metafisica ma c'è intenzionalità, Heidegger giungerà così a scrivere la parola *Sein* cioè essere pensato come evento atto alla quadratura (terra, cielo, divini e mortali). Il singolo liberato da condizionamenti si accinge alla quadratura mediante l'*epoché* e l'esserci, secondo misura, si dirige verso il suo oggetto intenzionale. Allora perché delegare a condizione di margine, con snobismo intellettuale ed ingiustificato tipico del *red thought* di una parte dell'accademia architettonica italiana, l'intenzionalità, il desiderato della *Fifth Avenue* di New York e il senso del *Brand Prada*? Perché ostacolare lo sviluppo tecnologico della diversità (senso artigianale) secondo un unico processo industriale dove il veicolo tecnologico è sempre più un'estensione della propria personalità? L'evoluzione della specie concepisce l'uomo contemporaneo mediante l'utilizzo del digitale (intelligenza artificiale) e l'analogica (biologia molecolare, clonazione dell'organismo) che si incontrano nella neurobiologia. Nel vecchio modello evoluzionistico un essere moriva mentre l'altro cresceva e dominava, ora secondo il nuovo modello esistono entrambi contemporaneamente con una struttura complementare e non in conflitto. Il neoumano è indipendente dalle classi sociali o dal senso fideistico, morto nel '900, ma tutto incentrato sul singolo, sui propri desideri e sui bisogni dell'individuo che, con la volontà di potenza, abbatte il muro tra il virtuale ed il reale. E' Il più costruttivo crollo dall'inizio del nuovo millennio. Dal dopoguerra la ricerca e l'attuazione della tecnica all'interno dello sviluppo architettonico

italiano ha avuto un percorso evolutivo lento, la visione marxista ha legittimato prima Banfi poi Paci a porre giudizi negativi sui prodotti industriali, da ciò deriva la negazione dello sviluppo modernista espressa dal New Liberty. Il derivato tecnico/economico per Paci ha la capacità di autopurificarsi mediante l'apparato fenomenologico e l'utilizzo dell'*epochè* però, nella prefazione di Paci al testo *Idee per una fenomenologia pura* di Husserl, tradotto in italiano da E. Filippini (allievo di Banfi) nel 1965, è evidente la sua direzionalità: "Qui la fenomenologia è entrata nell'economia politica che opera in se stessa la propria autopurificazione. Questa autopurificazione è soprattutto affidata all'*epochè*, alla fondazione delle scienze e alla riscoperta del loro significato di verità. Ciò che allora si impone è il superare e il negare, come Husserl fa, il valore puramente industriale delle scienze. Bisogna ricondurre le scienze e l'uomo al loro vero telos. Leggiamo, per limitarci ad un solo esempio, un passo del III volume di idee nel quale si vede che Husserl condanna la scienza tecnico-industriale nella misura in cui essa è concepita come puro dominio sulla natura e sull'uomo"². Husserl scrive: "L'arte di inventare sempre nuovi procedimenti simbolici, la cui razionalità è appunto di ordine meramente simbolico e presuppone il lavoro conosciuto del simbolo, senza alcun tentativo di comprensione evidente, viene praticata in modo sempre più perfetto; ciò che da un grado inferiore era relativamente evidente, a un grado superiore viene simbolizzato e viene dell'evidenza comprensiva (considerata un superfluo gravame per il pensiero) e così le scienze diventano quello che sono, fabbriche di proposizioni praticamente utili, in cui si può lavorare come operai o come tecnici scopritori a cui, in veste pratica, si può attingere anche senza un'intima comprensione, cogliendo nel migliore dei casi, semplicemente la razionalità tecnica. Gli specialisti, cioè gli ingegneri dell'arte scientifica, possono essere anche molti soddisfatti di questa situazione, consapevoli della sua grandezza e delle sue prestazioni infinitamente feconde nell'ambito della collaborazione organizzata nella grande industria scientifica. Anche i tecnici in senso usuale possono essere soddisfatti, perché il loro scopo è quello di giungere a dominare la realtà. Per loro la conoscenza è fin dall'inizio equivalente a una serie di industriali prestazioni nella prassi del dominio della natura sugli uomini"³. La dominazione della realtà è un'intenzione dell'uomo, una presa a-storica, in cui "troveremo in noi stessi l'autorità della fenomenologia e il vero senso"⁴. Paci considera la tecnica condizione *a priori* mentre la fenomenologia fa a meno di questa ipostasi. Un efficace esempio è il caso Prada, un'azienda che non produce solo vestiti ma qualcosa di più profondo capibile solo se analizziamo il fenomeno tra il noesis (l'atto mentale) ed il noema (fenomeno a cui tale atto è diretto). Prada è uno stile, è radicale, è inessenziale incompiutezza, è un tassello del sistema *welfare* privato che occupa forse un vuoto istituzionale ed è combinazione di tutta l'artisticità del contemporaneo, Prada è

²Enzo Paci, Prefazione del testo *La crisi delle scienze europee e la fenomenologia trascendentale*, Il Saggiatore, Milano 1961p.14

³Edmund Husserl, *Idee per una fenomenologia pura*, trad. it. di E Filippini, Einaudi Torino 1965 p.871

⁴ Maurice Merleau Ponty, *Fenomenologia della percezione*, Bompiani, Milano, 2003, p.16.

Fondazione Culturale⁵. Si tratta di un sistema *no-profit*, formalmente, ma con un'elevata ricaduta d'immagine, quindi, forse, è operazione di marketing: "Dopo più di 15 anni di attività, la fondazione Prada ha avuto necessità di ampliare il suo stesso spazio di esibizione e di ampliare la propria prospettiva culturale. Il corso di arricchimento della ricerca che ci piacerebbe intraprendere sarà espresso attraverso l'espansione di progetti realizzati in un dialogo con artisti e in una futura collaborazione con i principali musei internazionali istituiti per l'arte contemporanea, architettura e design, oltre a partners per le esibizioni temporanee. Per questa ragione noi abbiamo commissionato all'OMA, guidata da Rem Koolhaas, il piano di trasformazione di un sito industriale di inizio '900 nel sud di Milano. La fondazione Prada prevede uno spazio espositivo che sarà collocato in un'area che include edifici in disuso risalenti al 1910. Il progetto di Koolhaas aggiungerà un edificio, un auditorium, torre e sale per esposizioni permanenti e temporanee. Esso sarà un unico approccio all'idea di far coesistere l'architettura contemporanea con la rigenerazione di un'area storica, rappresentando l'evoluzione dell'industria milanese"⁶. Le logiche costituenti la Fondazione Prada possono essere accostate alla forza innovatrice del Bauhaus. Gropius fonda a Weimar nel 1919 più che una scuola una palestra per il pensare paragonabile al giardino di Epicuro. P. Klee ha definito l'architetto tedesco il "principe d'argento"⁷ poiché l'oro sarebbe stato troppo sgargiante. Gropius nel dire "ripartiamo da zero"⁸ non vuole bruciare la storia ma strappare il fare dalla consuetudine, infatti sua moglie, Alma Mahler, definisce l'architettura proveniente dal Bauhaus dal sapore d'aglio per la moda, per il glamour delle attività spirituali come il Mazdaznan, applicate con diete vegetali. "Ciò nonostante era bello, puro, pulito, glorioso... ripartire da zero!"⁹, prendendo le distanze da un decoro e da un'artigianalità di fine '800 per occuparsi della produzione e distribuzione artistica di massa (operaia) e forse in questa visione aderisce alla moda politica del socialismo architettonico. L'anti borghesia di inizio '900 dà voce a "ripartire da zero!" per un'architettura destinata agli operai (massa), con l'obiettivo di riunire insieme tutte le arti "sotto l'ala di una grande architettura" che sarà «impresa del popolo intero». Gli antiborghesi come Gropius, Mies van der Rohe, Taut e Oud permettono al *Bauhaus*, al *De Stijl* e al *Novembergruppe* di sviluppare l'attuale senso di fondazione culturale, poiché tali organizzazioni non possono definire accademie o aziende. Gropius nel "ripartire da zero" dà il suo consenso a qualsiasi esperimento che gli allievi intendano compiere, purché il tutto sia in nome di una visione futuristica. I falsi valori politici emergono quando nel 1919 egli è favorevole all'ammissione "nel Bauhaus di semplici artigiani, onesti lavoratori, gente dalle sopracciglia congiunte e dalle unghie a spatola che avrebbero fatto a mano cose per l'arredamento, semplici mobili in legno, semplici suppellettili in vetro, semplicità qua e

⁵ La fondazione è un ente privato senza finalità di lucro, che ha a disposizione un patrimonio da destinare a determinati scopi (religiosi, culturali, educativi, scientifici) costituiti da uno o più fondatori.

⁶ Germano Celant, Rem Koolhaas; *Unveiling The prada Fondation*, Fondazione Prada, Milano 2008 p 5

⁷ Tom Wolfe, *Maledetti Architetti*, Bompiani, Milano 2009, p.10

⁸ Ibid p.1

⁹ Ibid,p.12

semplicità là”¹⁰. Inoltre Gropius manifesta pubblicamente il suo interesse per i disegni curvilinei di architetti espressionisti come Mendelsohn e la cosa appare estremamente borghese. Nel 1922 durante il Primo congresso internazionale di Arte Progressista, Theo van Doesburg critica le curve espressioniste e i genuini artigiani ed esclama: “...*Borghesissima Idea*”. Solo la capacità d’acquisto dei ricchi può permettere oggetti fatti a mano, come dimostra l’evoluzione inglese espressa dall’*Art and Craft*. Per i non borghesi l’arte deve esser fatta a macchina, questo è un punto cruciale dell’evoluzione architettonica, poiché tale processo illumina l’evento architettonico del per sé ovvero divulgazione di massa dell’atto creativo. L’illusione di esser padrone dei frutti del proprio lavoro ha unito le masse, facendo coincidere il *per sé* con *in sé*: è un momento rivoluzionario che, una volta raggiunto l’obiettivo, adduce nuovamente una scissione dei sé. E’ utopia, una teoria della rivoluzione permanente che Gropius intuisce e così si discosta dal senso socialista antiborghese, creando il nuovo spot per il *brand Bauhaus*: “Arte e tecnica una nuova unità!”. E’ un accostamento che evidenzia il suo impegno per la grande distribuzione architettonica ed artistica, principio che ha condotto alla globalizzazione economia-architettonica. Ben diversa è la considerazione del “*patetico*”¹¹ di Grassi e dei Tettonici che considerano patetici i tentativi dei maestri di ispirarsi all’avanguardia. Inoltre Frampton, nel descrivere lo sviluppo ontologico abbinato alla tettonica, elimina l’operato di Gropius. “Che Gropius non sia da interpretare come un costruttore? Che egli non sia stato, sebbene inventore della serializzazione e prefabbricazione dei componenti, un innovatore del sistema costruttivo contemporaneo? E pure proprio Frampton dedica molto spazio all’architetto tedesco e alla Bauhaus nella sua lettura della storia dell’architettura moderna. Cosa dunque turba di Gropius nei tettonici, cosa fa in lui scandalo?”¹². Nuovamente la presunzione fideista, di sponda marxista, in nome di un presunto realismo antiborghese censura chi ha operato ieri e nell’odierno. Koolhaas, al pari di Gropius, è criticato e delegittimato dai tettonici. Entrambi Archistar che oscurano i più autoilluminanti gregari o committenti e in definitiva, poi, non ci sono sostanziali differenze tra il *CCTV* e il *Pan Am*. Miuccia Prada e Patrizio Bertelli hanno creato la Fondazione Prada nel 1993, affidandone la direzione artistica a Germano Celant nel 1995. Dall’inizio della sua attività, la Fondazione ha commissionato esibizioni in stretta collaborazione con artisti quali Eliseo Mattiacci, Nino Franchina, David Smith, Mark di Suvero, Anish Kapoor, Michael Heizer, Louise Bourgeois, Dan Flavin, Laurie Anderson, Sam Taylor-Wood, Mariko Mori, Walter De Maria, Marc Quinn, Carsten Höller, Enrico Castellani, Barry McGee, Tom Friedman, Andreas Slominski, Giulio Paolini, Francesco Vezzoli, Steve McQueen, Tom Sachs, Tobias Rehberger e Thomas Demand. Inoltre ha promosso iniziative nel campo del cinema finalizzate alla riscoperta e al restauro di pellicole storiche di registi italiani, cinesi, giapponesi e russi, in collaborazione con il Festival del Cinema di Venezia, ha organizzato eventi culturali

¹⁰ Ibid, p.18

¹¹ Alberto Cuomo, *Nichilismo e Utopia nell’architettura tedesca contemporanea*, Franco Angeli, Milano, 2009 p184

¹² Ibid. p171-172

insieme al Tribeca Film Festival di New York e alla Fondazione Giorgio Cini di Venezia. Altre attività svolte comprendono l'organizzazione di simposi di filosofia ed esposizioni di architettura dedicate ai progetti di Rem Koolhaas e Herzog & de Meuron. Nel 2003 inizia la lunga collaborazione con l'Università San Raffaele di Milano, facoltà di Filosofia diretta da Massimo Cacciari. L'intesa attuata mediante sostegno economico è finalizzata alla promozione di innovative soluzioni per la divulgazione dell'arte contemporanea e dell'estetica lontana delle sue sedi convenzionali. "Il ruolo del filosofo è di porre attenzione alla realtà, al di là di ogni pregiudizio, preconconcetto, la nostra aspirazione è di creare una comunità di pensatori liberi dalle confessioni o marchi ideologici, creando condizioni sotto le quali gli studenti sono una parte attiva di questa comunità, perché loro sono l'unica origine di un costante stimolo di un rinnovamento del pensiero"¹³. La trasposizione del senso artistico culturale contemporaneo ha generato l'idea in Largo Isarco a Milano per la sede sperimentale Prada: si tratta di una specie di laboratorio di ricerca per la Mcdonalizzazione del prodotto creativo distribuito su scala planetaria, *goals* che non afferiscono più alla progettazione del semplice negozietto tipica del primo novecento, ma che conducono al disvelamento della necessità e del bisogno, quindi atti creativi, divulgati su spazi pubblicitari digitali e fisici. E' arte che disvela e non conduce alla sola commercializzazione e capacità d'acquisto tipica delle gallerie d'arte e dei negozi plurimarche. Potrebbe sembrare assurdo, ma gli unici che si interessano della società, che capiscono le nuove tendenze giovanili o le necessità dell'età adulta sono appunto le società di marketing, con lo scopo di condurre al consumo o ad una promessa derivata da una necessità sociale, producono infinite soluzioni e forme. Il sollecitare una curiosità di ciò che sei e di ciò che vorresti diventare porta al piacere di conoscere, dello sperimentare, quindi Prada è una strategia che cerca soluzioni infinite ma non eterne. "Da quel giorno che venne a me il grande liberatore, quel pensiero che la vita potrebbe essere un esperimento di chi è avvolto alla conoscenza e non un dovere, non una fatalità, la vita come mezzo di conoscenza, con questo principio nel cuore si può non soltanto valorosamente ma anche gioiosamente vivere e gioiosamente ridere se Nietzsche, padre del nichilismo, si alimenta di questa speranza fondata sulla conoscenza di sé, curiosità di sé, il piacere di sé"¹⁴. Per questa ragione dal 1995 gli investimenti di Miuccia Prada e Patrizio Bertelli hanno creato un campo di forza nel quale tutti i linguaggi artistici convergono ed irradiano energie al di là del muro del conformismo culturale, accademico ed istituzionale. La Fondazione Prada è come un contenitore svuotato di "significato assoluto comune" ma riempito del senso del singolo io, che è chiamato ad interrogarsi o semplicemente ad avere una possibilità di incuriosirsi attraverso elaborazioni artistiche che disvelano la necessità, atte a creare il contemporaneo. "E' sorprendente che l'enorme espansione del sistema arte ha preso posto in un ridotto numero di tipologie di esposizioni. Sembra che l'apoteosi dell'arte sia in crescita in un sempre più limitato repertorio

¹³ Germano Celant, R. Koolhaas; *Unveiling The prada Fondation*, Fondazione Prada, Milano 2008 p.230

¹⁴ Umberto Galimberti *la Condizione dei Giovani*
http://www.youtube.com/watch?v=KO8L04WNb1Y&feature=Playlist&p=D8D2C7C8B3C12CA2&playnext=1&playnext_from=PL&index=6

di condizioni spaziali; le gallerie (bianche, astratte e naturali), gli spazi industriali (poli attrattivi poiché condizioni prevedibili di non cambiare le intenzioni artistiche) ed il museo contemporaneo (velata visione del grande magazzino e il purgatorio dell'arte affabile). La Fondazione Prada in Largo Isarco è un progetto che converte un ex complesso industriale in diversi ambienti spaziali. La nostra organizzazione aggiunge tre nuove strutture che estendono la disposizione dei suoi impianti e degli alloggi. La nuova Fondazione è destinata come una collezione di artefatti che incontrano un'associazione di tipologie architettoniche e traspare la volontà di estendere la sua condizione spaziale ed il suo contenuto. Gli spazi sono dedicati alle assemblee e alle attività artistiche ma anche all'apertura degli archivi Prada e di Luna Rossa, istituendo così una continuità di creatività ed impegno intellettuale"¹⁵. Largo Isarco è una reinterpretazione del Fun Place di Cedric Price ed è composto da una riconversione degli spazi esistenti come il *Great Hall*, Installations area, Gallery Office, *Haunted House*, Archivio Prada, Archivio Luna Rossa con le aggiunte di nuovi corpi come la torre usata come catalogo con differenti condizioni d'architettura, il Box come uno spazio indipendente per l'incontro di più funzioni, il museo Ideale come combinazione di spazi con le intime qualità del museo tradizionale ma associate ad una varietà dimensionale e predisposizione tecnologica più avanzata e la corte ricavata dalla demolizione di un edificio centrale. Il centro Prada è quindi topos centrale nella storia delle civiltà e dell'individuo contemporaneo, una sfida legata al bisogno dell'identificarsi, elevarsi, distinguersi, "la pubblicità non sceglie per nessuno, permette solo di scegliere meglio"¹⁶. Il far desiderare un prodotto e la seduzione vista come un'attività non imperativa "ognuno vede ciò che sa" potrebbe sembrare l'acclamazione dello shopping fuso con il lusso, una nuova forma di divismo culturale ma Koolhaas smentisce: "Il lusso è stabilità. Il lusso è spreco. Il lusso è generoso. Il Lusso è impetuoso. Il lusso non è Shopping"¹⁷. Egli riprende forse il cammino esplorativo iniziato da Loos nel campo dell'architettura-moda. Loos è stato uno dei primi architetti che ha disegnato un negozio per moda, ovvero la sede viennese di Goldman & Salatsch. L'edificio è pensato secondo l'idea di fashion di fine '800, ovvero un mix di materiali preziosi, tecnologia, lavorazione accurata ben lontano dall'applicazione di ornamenti. Loos, interessato alla moda, individuò nella sartoria inglese la perfetta espressione della modernità e la logica determinante la capacità di scelta quindi la capacità d'acquisto di fine '800. Nel 1898, scrivendo sul senso della moda, distinse due modelli: il tedesco e l'inglese/americano. "Esser vestito bene - chi non lo vorrebbe? Il nostro secolo ha fatto piazza pulita di ogni gerarchia obbligatoria nel vestiario e ognuno ha oggi il diritto di vestirsi come il Re. Si può misurare il livello culturale di un paese dal numero dei suoi abitanti che fanno uso di tale conquista della libertà. In Inghilterra e in America tutti, nei paesi balcanici soltanto le diecimila persone di condizione più elevata. E in Austria non ho il coraggio di rispondere a questa domanda. Si

¹⁵ Germano Celant, R. Koolhaas; *Unveiling The prada Fondation*, Fondazione Prada, Milano 2008 p23

¹⁶ Jacques Séguéla. *Non dite a mia madre che faccio il pubblicitario... Lei mi crede pianista in un bordello*, Lupetti, Milano, 1986

¹⁷ Dejan Sudjic, *Il Linguaggio delle Cose*, Editori Laterza, Bari, 2009 p.69

afferma da qualche parte: un giovane è ricco quando possiede intelligenza nella testa e un buon vestito nell'armadio. Questo filosofo è uno che la sa lunga. Conosce la sua gente. A che cosa può servire l'intelligenza se non si è in grado di imporla alla considerazione degli altri, presentandosi ben vestiti? gli inglesi e gli americani esigono che tutti siano vestiti bene. I tedeschi invece vogliono qualche cosa di più. Vogliono che i vestiti siano anche belli. Se gli inglesi indossano pantaloni larghi, i tedeschi vogliono subito dimostrare loro- non so se con l'aiuto del vecchio Viscer o della sezione aurea- che sono antiestetici e che bello può dirsi soltanto il pantalone stretto. Ogni anno però, pur strepitando, imprecaando e maledicendo, si fanno allargare un pochino i pantaloni. La moda è una vera tiranna. Ma che cosa capita tutto ad un tratto? E' l'inizio di una trasvalutazione dei valori? Gli inglesi portano di nuovo i pantaloni stretti e di nuovo, esattamente nella stessa maniera, si oppone come unico canone di bellezza il pantalone largo. Chi ci si raccapezza più!"¹⁸.

Il senso del lusso nel percorso evoluzionistico ha acquisito vari sensi, dal sollievo per la lotta quotidiana per la sopravvivenza al piacere dell'utilizzare cose fatte con cura ed intelligenza, dalle sensazioni tattili e visive di un oggetto ideato dal genio di un designer al segno di uno status che differenzia gruppi sociali. Il lusso è consumabile, quindi con un dato Δt , genera forze propulsive dell'economia occidentale dove il *made in Italy* è più di un'etichetta normata. Condizione che auspicherebbe l'Italia tra i primi posti per l'esportazione del prodotto architettonico al pari della moda, del design, invece la superbia accademica e l'estensione politica-culturale ci ha relegato tra i primi importatori di prodotto architettonico, condizionando l'esistenza stessa di tale professionalità.

"L'utilità degli articoli valutati per la loro bellezza dipende strettamente dalla loro costosità [...] Un cucchiaino d'argento fatto a mano, di un valore commerciale sui dieci o venti dollari non è generalmente più utile [...] di un cucchiaino del medesimo materiale fatto a macchina con qualche metallo 'vile' come l'alluminio, il valore del quale non può essere superiore a dieci-venti centesimi [...] Se poi un attento esame dovesse rivelare che il cucchiaino che si suppone lavorato a mano è soltanto l'imitazione abilissima di un articolo fatto a mano, un'imitazione però tanto abile da dare la medesima impressione quanto alla linea e alla superficie salvo che all'esame minuto di un occhio espertissimo, l'utilità dell'articolo, compresa la soddisfazione che chi l'usa trae dalla sua contemplazione come oggetto di bellezza, scemerebbe immediatamente di ottanta o novanta per cento o anche di più [...]. La maggiore soddisfazione, che deriva dall'uso e dalla contemplazione di prodotti costosi ritenuti belli, è ordinariamente in gran parte una soddisfazione del nostro gusto della dispendiosità, mascherato sotto il nome della bellezza. [...] L'esigenza di uno sciupio vistoso non è coscientemente presente in linea di massima nei nostri canoni del gusto, ma è ciò nonostante presente in linea di massima nei nostri canoni del gusto, ma è ciò nonostante presente come norma costrittiva che foggia e sostiene con la selezione il nostro senso di ciò che è bello e dirige la nostra discriminazione

¹⁸ Adolf Loos, *Parole nel vuoto*, Gli Adelphi, Milano 2005 p.9-16

rispetto a ciò che può essere legittimamente approvato come bello e ciò che non lo può.”¹⁹ Thorstein Bunde Veblen²⁰ teorizza il senso di lusso in base alla capacità della proprietà privata di distaccarsi dalla fredda e fideistica necessità, per addurre a una diversità sociale, a una differenza di possibilità di consumo, di capacità e di qualità di scelta e per questo la ricchezza non viene solo prodotta ma mostrata in società attraverso l'apparire con beni costosi. Ovviamente è una visione perversa di senso liberale capitalistica che conduce il lusso in stretto contatto con gli attori della grande catena sociale della produzione. Inoltre Veblen intuisce che tra i soggetti non c'è stabilità di posizione duratura, per i detentori del lusso è una continua richiesta con continui capovolgimenti di attori. E' una visione che, a causa della presenza dell'*ospite inquietante* nella società contemporanea, delinea una vacuità, un'assenza di senso, un'inutilità negli obiettivi regolati sempre più, miserabilmente, da un rapporto economico di tipo Veblen e non è un caso che in famiglia una promessa di promozione scolastica valga un motorino, una laurea forse una macchina, una vita un'eredità. Oggi post *Credit crunch*, con la ridistribuzione mondiale della capacità d'acquisto e quindi di ostentamento, la sfida del lusso è cambiata ed è sempre più fusa tra il carattere artigianale e la serialità industriale. Il lusso contemporaneo è inteso come prodotto di difficile produzione quindi aderisce alla spinta innovatrice della tecnica, al possesso di unicità e rarità come sono i beni storici. La fondazione Prada può esser vista come un consumo di lusso con ritorno non egoistico ma che si apre alla società o meglio ai probabili acquirenti, ed il significato di tale atteggiamento è riconducibile a qualsiasi *brand* architettonico. Quindi il Sistema Prada può rappresentare l'assenza di valori collettivi oppure essere la sommatoria di tutti i valori, ma ciò che risalta è la posizione del singolo IO che, liberato dalla capacità d'acquisto, rientra in un tour artistico culturale per capire se stesso e per coltivare la curiosità di conoscere le proprie pulsioni. La vita come mezzo di conoscenza è secondo Nietzsche azione per allontanare il senso della perdita dei valori supremi e dello spaesamento del fare quotidiano. Largo Isarco disvela a chi è volto alla conoscenza non un dovere ma un piacere individuale di scoprire, mediante i propri sensi e virtù, una crescita del singolo e quindi una crescita della collettività. L'operato di Prada è paragonabile a quello di Adriano Olivetti, Peggy Guggenheim, Lorenzo de' Medici, relazioni extraprodottrici risalenti fin all'impero di Augusto con Gaio Mecenate, rapporti produzione/consumo che affermano una necessaria condizione individuale dell'artista e dell'architetto, ben lontana dalla tendenziosa, anonima e normata architettura ipotizzata nel secondo '900 dal *red thought* italiano. Prada con la sua ricerca multidisciplinare crea sviluppo culturale, interferenze tra materie e pensieri, liquefazione del tutto in un unico prodotto e manifestazione della vacuità della cosa. Disvela necessità afferite al desiderabile, crea libertà di espressione ben lontane dalle estensioni bigotte di un marxismo tutt'oggi presente nell'accademia italiana e bloccata in forme stereotipate pre-moderne, in cui la resistenza di convivere con

¹⁹ Thorstein Veblen, *La teoria della classe agiata*, Utet, Torino, 1969, pp. 156-157

²⁰ Thorstein Veblen è stato un economista e sociologo statunitense, uno dei principali esponenti dell'istituzionalismo economico. La sua opera principale è *La teoria della classe agiata* (1899)

il derivato industriale evidenzia e giustifica la vacuità nel fare (forse finito tra il 1989-92) e la non originalità nel dire.

*“Quant'è bella giovinezza,
Che si fugge tuttavia!
Chi vuol essere lieto, sia:
Di doman non c'è certezza”²¹*

²¹ Lorenzo de' Medici, da Canzona di Bacco, in *Canti carnascialeschi*” da Lorenzo il Magnifico, Poesie, ,Biblioteca Universale Rizzoli, Milano1992

6 INTERVISTA A RENATO DE FUSCO

- *Gli effetti del Manifesto della POP ART hanno sconvolto il mondo artistico e culturale negli ultimi sessanta anni. Pertanto la pubblicità può essere considerata una forma artistica che unisce tutte le discipline, intesa quindi come arte totale?*

R.D.F. Potenzialmente potrebbe essere così perché effettivamente nella pubblicità ci sono vari linguaggi che s'incontrano: la letteratura di chi fa lo speaker, le immagini, il colore, i suoni ma ciò che la rende scadente è il palese obiettivo reclamistico che concede al cattivo gusto del pubblico le sue potenzialità. Di qui una sua impotenza: potrebbe essere uno straordinario strumento, una specie di sintesi delle arti – da qui la tua domanda – però nella realtà non è così, perché la pubblicità ha chiaramente un tale valore commerciale; nulla di male in questo, ma è la sua qualità che è scadente, dal momento che essa è ripetitiva e non sortisce gli effetti auspicati, in fondo è menzogna. Io non ho una grande stima della pubblicità, anche se potenzialmente potrebbe essere arte totale.

- *La pubblicità è costruita sulla realtà e quindi il suo inizio e la sua fine sono smentiti dal reale?*

R.D.F. Sì perché la pubblicità dovrebbe avere, oltre il carattere informativo, anche un minimo di azione pedagogica educativa, invece è il gusto del pubblico, tramite i giornalisti e i pubblicitari, che subordina il messaggio e quindi la qualità della pubblicità stessa ad un ruolo meramente commerciale.

- *E quindi noi ci esprimiamo simulando sempre un messaggio pubblicitario? Baudrillard sostiene che non c'è più informazione ma c'è solo comunicazione. E' così?*

R.D.F. No, per fortuna no, poi sui due termini informazione e comunicazione ci sarebbe molto da dire e consumeremmo tutta la nostra intervista. La pubblicità è ciò che vuole la maggioranza dei consumatori, più è basso il livello culturale e maggiormente la pubblicità influenza gli utenti. Non c'è l'inedito, manca la sorpresa. Quando si reclamizza un'automobile il consumatore istantaneamente comprende l'oggetto della comunicazione, una velocità di comprensione data dalla raffinatezza e dal buon lavoro dei creativi. Spesso si assiste a forme pubblicitarie di una banalità eccezionale, volgari, piene di doppi sensi. Insomma questo mezzo è tradito dagli obiettivi e dal basso livello di chi è operatore di pubblicità.

- *“Desidero - Lavoro - Acquisto – Consumo l'architettura” è considerabile la struttura primaria di tutte le sovrastrutture?*

R.D.F. No perché purtroppo l'architettura, se anche la volessimo chiamare una sovrastruttura, non è forte come altri tipi di esigenze, di desideri. Per esempio il viaggiare è un desiderio molto più forte che non possedere o anche usufruire di una buona architettura. La gente non distingue la buona architettura mentre sa tutto sui traffici aerei, sui prezzi, le distanze che trova andando in una certa isola piuttosto che in un'altra, è preparata sulla cosa che desidera di più, per esempio il viaggiare, che non un'informazione sull'architettura.

- *Il viaggiare per vedere?*

R.D.F. No, il viaggiare per viaggiare, soprattutto il viaggiare per raccontarlo agli amici.

- *Le Corbusier elevò il Calcestruzzo a forma di poesia/economia, pertanto possiamo definire Koolhaas una Archistar per aver inserito la logica dell'arte/pubblicità come materiale architettonico al pari del calcestruzzo di Le Corbusier?*

R.D.F. Io non direi che Le Corbusier abbia il valore che ha per l'uso del calcestruzzo. Le Corbusier ha altre valenze che sussumono, vanno oltre, i materiali che ha usato e Koolhaas o tutti gli altri che si sono rifatti a lui, posto che si siano rifatti, e di questo non ne sono molto convinto, fanno bene perché Le Corbusier è forse il maggiore architetto del 900.

- *Le Corbusier ha usato lo strumento calcestruzzo per realizzare la sua poesia e quindi paradossalmente possiamo sostenere che nell'architettura di Koolhaas lo strumento non è più una questione di materiale ma di pubblicità, un gioco di desideri o di consumo?*

R.D.F. No, perché Le Corbusier ha in mente un mondo tutto suo, un po' utopico, che si rifaceva agli utopisti francesi. Ha un'idea di città in generale, un'idea di architettura ben precisa, tant'è che la codifica in cinque punti. Inoltre opera su due filoni, dall'esser stato un'artista purista e dal suo approccio ingegneresco fino ad affermare: "La casa è una macchina per abitare". Insiste sugli standard, unendo l'aspetto della standardizzazione e dell'industrializzazione con questa vena che lui chiama *plasticien*, tra pittura e scultura, che gli proviene dall'essere stato un'artista del movimento purista. Infatti, in ogni edificio di Le Corbusier, possiamo individuare la parte artistica e la parte costruttrice, eccetto nella Chiesa di Ronchamp in cui prevale assolutamente lo scultore e l'artista, trascurando i tracciati regolatori.

- *Dopo circa mezzo secolo dalla pubblicazione dell'articolo "New liberty. The Italian Retreat from Modern Architecture" che sancì la disputa tra Banham e gli esponenti del New Liberty, con il caso della bottega D'Erasmus di R. Gabetti e Aimaro d'Isola, possiamo dire che l'evoluzione storica abbia dato ragione a Banham?*

R.D.F. Certamente no! Banham ha il torto di essere, benché artista e critico d'avanguardia, ortodossalmente legato al Razionalismo per cui vede questo interesse, diciamo per il Liberty, come una ritirata dal Movimento Moderno. Il vero punto non è Liberty o non Liberty, dal momento che la polemica, con il pretesto di Gabetti e di Isola, è con Rogers, e sarà proprio Rogers a rispondergli: "Tu sei il custode dei frigidaire" perché la novità di Casabella-Continuità, che è stata la più importante rivista italiana e non è stata ancora superata, è il recupero della storia alla vicenda dell'architettura, storia che è stata bandita dal Razionalismo. Si direbbe un neostoricismo, inteso nel senso di ampliamento dell'orizzonte delle conoscenze, rivolto alla ricerca "delle valenze rimaste inesplorate", una strana frase che coinvolge tutti noi che abbiamo frequentato Casabella: recuperiamo le valenze a suo tempo non apprezzate dall'architettura del recente passato. Si tratta di un radicale cambiamento nei confronti della storia ed è questo che Banham non accetta.

- *Secondo lei perché?*

R.D.F. Perché dell'antistoria si è nutrito tutto il modernismo. Si ritiene la storia una remora per la libera espressione dell'architettura, opinione che ha avuto anche l'ottimo Zevi negli ultimi anni. Per lui qualunque cosa possa costituire un freno alla libera fantasia non va bene. Ciò non vuol dire che Zevi sia contro la storia, ma per affermare il mito della libertà creativa assoluta, che è una sciocchezza perché l'architettura ha dei vincoli e grazie a questi

vincoli poi si realizza, ogni vincolo, come la stessa storia, da alcuni critici è considerato una cosa da bandire in omaggio appunto alla libertà creativa.

- *La libertà creativa può essere inserita all'interno di un percorso storico?*

R.D.F. Sì non c'è dubbio ed è stato sempre così. Palladio, che è ritenuto il più classico degli architetti italiani, effettivamente si ispira alla classicità del Manierismo ma la supera. Insomma gli antichi non hanno mai realizzato una villa come quelle palladiane, per cui può dirsi che è estremamente originale. Non a caso ho citato Palladio, per dire che proprio l'architetto ritenuto più classico e da molti ritenuto, forse a maggior ragione, Manierista, opera sul classico innovazioni tali da far dimenticare il mondo antico in modo da dare un'immagine dell'architettura del suo tempo.

- *L'architetto è l'ingegnere della finzione?*

R.D.F. Assolutamente no, perché, parlando per stereotipi, l'architetto è uno che completa l'ingegnerizzazione di un manufatto architettonico, mentre l'ingegnere è capace di fare una costruzione, l'architetto è capace di fare questa costruzione e di renderla bella, ma non la bellezza esteriore, quanto la venustas della struttura, della stessa organizzazione tettonica.

- *Oggi c'è un distacco tra la struttura e la scocca?*

R.D.F. E fanno male a separarle!

- *Perché?*

R.D.F. Sbagliano. Pensa, da questo punto di vista ho trovato un difetto nella stessa ville Savoye. L'interno e l'esterno della villa hanno una corrispondenza biunivoca lungo tutta la sagoma, in apparenza, ma in realtà questa corrispondenza si assenta su un lato dell'edificio. Nella mia storia dell'architettura sostengo che, per motivi estetici, Le Corbusier ha tradito un principio, quello dell'esterno dell'architettura che deve riflettere l'interno e viceversa.

- *Questo (rispetto del tettonico) è un principio definito da noi. Non è una verità assoluta?*

R.D.F. Sono tutte cose che abbiamo stabilito noi, non ci sono i dieci comandamenti dell'architettura però la tradizione, la consuetudine è che le architetture più riuscite sono le architetture che hanno l'interno e l'esterno che combaciano perfettamente. Si capisce che si può fare un muro anche a 10 metri di distanza da un volume, tutto si può fare ma a un certo punto c'è sempre bisogno dell'esterno di questo volume edilizio.

- *Pensando al Guggenheim Museum di Gehry a Bilbao, all'Auditorium della Musica di Piano o anche la Filarmonica dello stesso Gehry lei definisce questi involucri architetture?*

R.D.F. Ci sono distacchi tra interno ed esterno, anche se per l'opera di Piano? Non credo. Mentre per il Museo Guggenheim di Bilbao, che ho studiato attentamente, ti assicuro che l'esterno e l'interno sono completamente dissociati, non c'è alcuna continuità. Io ho definito questo tipo di architettura *non-Segnica* mentre la *Segnica* è un'architettura che ha l'esterno con proiezione all'interno e viceversa. Un esempio classico di ciò, eccetto l'architettura del passato, è l'Habitat di Moshe Safdie, un agglomerato di tante costruzioni con un rapporto perfetto tra interno ed esterno, l'ideale di Bramante.

- *Secondo lei perché ci deve essere questo legame tra interno ed esterno?*

R.D.F. Perché è uno dei capisaldi strutturali dell'architettura. Pensa all'uomo che è fatto di spirito e di materia se mancasse, una di queste due cose sarebbe una creatura a metà.

- *L'istinto dell'uomo lo porta a liberarsi dalle strutture e quindi l'architettura riflette tale istinto?*

R.D.F. Io continuerò a salutare questo signore che fa questa scissione il quale, se si inserisse nella storia dell'architettura, risulterebbe uno sballato per aver separato l'invaso dall'involucro che è un fattore sacrosanto!

- *Secondo lei che legame c'era tra il colore rosso dei tempi romani con la struttura del tempio stesso, già in questo c'era una separazione?*

R.D.F. Si capisce che c'è sempre stata una differenza tra l'involucro e l'invaso. E tuttavia le due cose devono sposarsi. Questa lezione ci viene, secondo me, dalla tradizione, quando per tradizione s'intende quanto di meglio ha avuto la vicenda storica dell'architettura. Tutto si può fare, anche un edificio con le fondazioni in copertura, magari nessuno lo impedisce, ma sarebbe fuori da ogni logica. Basti pensare che le avanguardie più spericolate abbiano raramente distrutto quest'unità tra interno ed esterno.

- *Per Tafuri «Il dover esser dell'intellettuale borghese si riconosce comunque nel valore imperativo che assume la sua missione sociale: fra le avanguardie del capitale e le avanguardie intellettuali esiste una sorta di tacita intesa, tale che al solo tentare di portarla alla luce si solleva un coro di indignate proteste. Tanto la funzione mediatrice della cultura ha identificato i propri connotati in termini ideologici, che la sua astuzia giunge – al di là di tutte le buone fedeltà individuali- ad imporre forme di contestazione e protesta ai propri prodotti: e questo più la sublimazione dei conflitti è alta sul piano della forma, tanto più rimangono nascoste le strutture che quella sublimazione conferma e convalida. Affrontare il tema dell'ideologia da questo punto di vista, significa tentare di mettere in luce come mai una delle proposte più funzionali alla riorganizzazione del capitale contemporaneo abbia dovuto subire le più umilianti frustrazioni, tanto da poter essere presentata tutto oggi come valore oggettivo al di là di ogni connotato di classe o addirittura come momento alternativo, come terreno di scontro diretto fra intellettuali e capitale.» (M. T., In Comunità, 72, 1959, pp. 68-69). Secondo lei l'accademia italiana è colpevole del suicidio o infanticidio delle speranze, capacità e volontà di innovare le premesse del Modernismo nella produzione architettonica post caduta Muro di Berlino?*

R.D.F. Non credo che esista un'architettura italiana, questa è esistita solo ai tempi del fascismo, nel dopoguerra non si può parlare di accademia. Possiamo parlare di gruppi, lobby, si potrebbe parlare di facoltà, di tendenze, ma non c'è un'unità italiana. In secondo luogo se il livello è così basso è dovuto alla condizione generale dell'Italia, del nostro paese, che ha perduto tante occasioni. La mancata pianificazione, le crisi economiche, questa politica così *sui generis*, il netto distacco tra politica e cultura, l'eccessivo individualismo, l'opposto del senso dell'accademia, un eccessivo individualismo autoriflessivo che non crea collegamenti e poi il difetto dell'architettura italiana, come della cultura in generale, è il provincialismo inteso sia come esaltazione del proprio campanile sia

come venerazione del campanile altrui. Da qui il successo di tante Archistar che progettano nel nostro paese.

*Si ringrazia il professore Renato De Fusco per la sua disponibilità.

7 CONCLUSIONI

Dal film *Il Settimo Sigillo*, di Ingmar Bergman:

Antonius Block: Che sia impossibile sapere.
Ma perché? perché non è possibile cogliere Dio con i propri sensi?
per quale ragioni si nasconde tra mille mille promesse e preghiere sussurrate e incomprensibili miracoli?
Perché io dovrei avere fede nella fede degli altri?
Che cosa sarà di coloro i quali non sono capaci e non vogliono avere fede?
Perché non posso uccidere Dio in me stesso?
Perché continua a vivere in me seppur in modo umiliante anche se Io lo maledico e voglio strapparla dal mio cuore?
Perché nonostante tutto egli continua a essere uno struggente richiamo di cui non riesco a liberarmi?
Io vorrei sapere senza fede senza ipotesi voglio la certezza voglio che dio mi tenda la mano e scopre il suo volto nascosto.

Il dialogo tra Antonius Block e l'esserci determinato racchiude il senso di ciò che ha accumulato i protagonisti dell'architettura dal dopoguerra in poi. Il tormento è dato da una non risposta, dalle incertezze date dalla contrapposizione morte-vita, vittoria-sconfitta, bianco-nero, una serie di dualità tra entità opposte unite dalla veemenza di imporsi sul palco della vita. Inoltre si sono liquefatti i linguaggi popolari, il russo di Popova, il popolare inglese di Hamilton-Banham ed il popolare americano di Warhol. A fronte di ciò il singolo individuo ha acquisito capacità di scelta, scevro da condizionamenti del passato seppur rimanendone fortemente ancorato. Il tentativo di nascondere, di reprimere le curiosità e le tendenze di una parte della generazione post guerra in nome del rispetto storico o del riutilizzo in chiave onirica degli stilemi storici, ha condotto all'overdose del tradizionale, lacerando ed opprimendo il senso del rispetto. L'attesa o la direzionalità dell'assurdo ha provocato una condizione irreversibile. Abel Gance nel 1927 esclama: "Shakespeare Rembrandt Beethoven faranno dei film. Tutte le leggende, tutte le mitologie e tutti i miti, tutti i fondatori di religioni, anzi tutte le religioni aspettano la loro risurrezione nel film e gli eroi si accalcano al potere."¹ La tradizione spesso è intesa come legge, imposizione per non mutare lo stato delle cose o come forma di controllo, Panopticon. Le regole del gioco dell'architettura globalizzata hanno bisogno di dominare il presente, di essere prive dei confini culturali nazionalistici ed accademici in cui la celerità di azione-reazione è condotta dall'avanzata tecnologica-capitalista. Passeggiare per il centro storico ed ammirare alle spalle di un monumento un edificio frutto del proprio tempo non è una condizione di oltraggio alla storia ma è la scrittura di un'ulteriore data. Per W. Benjamin «Il valore Unico dell'Opera d'arte autentica trova una sua fondazione nel rituale nell'ambito nel quale ha avuto il suo primo e originario valore

¹ A. Gance, *Le temps de l'image est venu* [Il tempo dell'immagine è giunto], *L'art cinématographique* [L'arte cinematografica], II, Paris. 1927, pp. 94 sgg

d'uso.»² ed allora perché proporre nuovi falsi o giudizi tendenziosi? Nella tecnica filmica, sportiva o architettonica chiunque assiste alle prestazioni nota che il protagonista è la competizione. Forse il senso della competizione oggi è posto sullo stage mondiale in cui la ricerca famelica al consenso o al riconoscimento del proprio sé non esclude nessuna condizione a contorno, includendo tutti i derivati tecnici da cui l'utilizzo dell'ingegneria pubblicitaria al pari dell'ingegneria edile. Competitività, creare, desiderabile, osare, demolire certezze, comunicare e commercializzare le proprie proposte forse sono la strada della ripresa del mercato architettonico e la base su cui formare i nuovi aspiranti. Chi come Georges Duhamel definisce l'utilizzo della tecnologia a scopi artistici: "Un passatempo per idioti, una distrazione per creature incolte, miserabili, esaurite dal lavoro, dilaniate dalle loro preoccupazione ..., uno spettacolo che non esige alcuna concentrazione, che non presuppone la facoltà di pensare ..., che non accede nessuna luce nel cuore e non suscita alcuna speranza se non quella, ridicola, di diventare un giorno, a Los Angeles, una star"³ o come l'opprimente rifiuto alla competizione del contemporaneo pasoliniano che con seppur dolce malinconia invoca una non azione, un'attesa tipica di Samuel Beckett. Dal terzo episodio, del film *Ro.Go.Pa.G.*, diretto da Pier Paolo Pasolini, intitolato *RICOTTA*:

Orson Welles: Hey... Io sono una forza del passato È una poesia in cui il poeta ha descritto certi ruderi antichi di cui nessuno capisce più stile e storia, e certe orrende costruzioni moderne che invece tutti capiscono. Io sono una forza del Passato. Solo nella tradizione è il mio amore. Vengo dai ruderi, dalle Chiese, dalle pale d'altare, dai borghi dimenticati sugli Appennini o le Prealpi, dove sono vissuti i fratelli. Giro per la Tuscolana come un pazzo, per l'Appia come un cane senza padrone. O guardo i crepuscoli, le mattine su Roma, sulla Ciociaria, sul mondo, come i primi atti della Dopostoria, cui io assisto, per privilegio d'anagrafe, dall'orlo estremo di qualche età sepolta. Mostruoso è chi è nato dalle viscere di una donna morta. E io, feto adulto, mi aggiro più moderno d'ogni moderno a cercare i fratelli che non sono più. [...] Lei non ha capito niente perché lei è un uomo medio: un uomo medio è un mostro, un pericoloso delinquente, conformista, colonialista, razzista, schiavista, qualunquista. [...] Lei non esiste [...] Il capitale non considera esistente la manodopera se non quando serve la produzione[...] e il produttore del mio film è anche il padrone del suo giornale... Addio."

A tale radicalismo ostacolante B. Brechet potrebbe scrivere: «Nello sforzo di interessare il proprio pubblico al teatro da competente, ma non semplicemente attraverso la mera cultura, si manifesta una precisa volontà politica.»⁴ Sulla fine delle logiche del secondo novecento Koolhaas dichiara, in un'intervista di Lynne Cooke al Fairmont Olympic Hotel,

² W Benjamin *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Einaudi 2000 Torino p26

³ G. Duhamel, *Scenes de la vie future*, Paris 1930, p.58

⁴ W Benjamin *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Einaudi 2000 Torino P128

Seattle, 2004 sul senso della mostra *The 'Art and the 60s: This Was Tomorrow'*⁵, la fine delle logiche che l'hanno formato.

Alle domande di Lynne Cooke⁶ Koolhaas risponde con sagacia e cinismo.

Lynne Cooke: Se vedessimo il punto centrale di Richard Seifert o ogni altra essenza degli edifici medi degli anni 60 è ancora oggi riscontrabile una linea Vittoriana o Edwardiana. Nonostante tutte le discussioni sui radicali cambiamenti delle strade o delle nuove urbanizzazioni di Londra, sembra che queste aree medie diffuse siano legate da qualcosa che fondamentalmente non sia cambiato nel tempo.

R. Koolhaas: Questo è un punto interessante poiché in Europa cambiare su larga scala mostra delle resistenze. A Londra, per esempio, ti meravigliaresti osservando le “accumulazioni delle trasformazioni” ed il modo poco intelligente di cambiare. Ho sempre sentito delle motivazioni del tipo l’Inghilterra non ha acute ambizioni teoriche perché il sentimentalismo lì ha un interessante non abilità ad implementare cose su un livello teorico. Se tu vedessi la Kelling House di Denys Lasdun, vedresti che essa è sensazionale proprio per questa ragione. Mai pretendere che l’intero contesto debba essere cancellato ed il British solitamente propone proprio questi tipi di interventi. Nel frattempo ogni persona in Europa sta provando a cancellare ogni cosa, perdendo il punto della creazione di questa eloquente interferenza tra il vecchio ed il nuovo.

L.C: Ma pensi che tali edifici siano compromessi inevitabilmente con questi tipi di interventi?

R. K. Ironicamente sì, perché in questo modo molti di essi sono stati costruiti per un pubblico vantaggio e noi ora tendiamo a pensare che essi siano compromessi semplicemente perché non sono unici e sono carenti di firme. La cosa è generata in uno spirito di benevolenza e, guardando al nostro impoverimento, ci rendiamo conto che abbiamo bisogno delle icone per iniziare a prestare attenzione.

L.C. Così noi ora parliamo di Patrick Hodgkinson, in particolare del Brunswick Centre housing project, che non è il peggiore per molti significati?

R. K. No, noi possiamo, sicuramente, alzare tali prodotti di qualità ma allo stesso tempo ci rammarichiamo per le nostre aspettative che inizialmente sono state troppo alte e afflitte dall’estetica e dalla richiesta dei materiali. Alcune volte ci troviamo in difficoltà. Se guardassimo Alexandra Road Estate potremmo vedere la pretesa di certe tessiture che potrebbero essere epurate.

L. C. Quest' implicazione degli aspetti estetici è qualcosa che ricopre e che può essere aggiunta, sottratta o integrata dall’inizio?

R. K. Essenzialmente sì e questi di solito sono immediatamente e direttamente connessi tra architettura e un' ideologia di eguaglianza. Oggi questi concetti estetici sono difficili da capire. Questa

⁵Si tratta di un'esibizione che rompe il campo d'azione della Tate Britain attraverso un percorso mix della fine dell'arte, architettura e fotografia. *Art and the 60s: This was Tomorrow* looks at new forms of art that emerged in Britain between 1956 and 1968. 30 June - 26 September 2004

⁶<http://www.tate.org.uk/tateetc/issue2/architecture60s.htm>

connessione è largamente ed inconsciamente abbandonata e perfino il nostro cuore è piuttosto rassegnato e siamo eccitati per l'eccezionale e per i giocosi capolavori. Per me questa situazione cancella una questione non solo evidente qui in Inghilterra, ma specie quando transito dalla Berlino ovest alla Est o quando viaggio a Mosca, cioè il livello di lusso ed eccesso nei quali noi indulgiamo ora è diventato molto appartenente in quelle zone di un passato egualitario.

L. C. E' questo un prodotto tipico dell' architettura che ha dominato dal 1990? Edifici generati dai privati come opposti al settore pubblico?

R. K. La produzione architettonica connessa al profitto ha cambiato le città ma non l'intero contesto urbano.

L. C. Vorresti dire che gli interventi privati erano isolati ed autonomi piuttosto che integrati?

R. K. Sì. Una personale conseguenza del movimento del profitto è rappresentata più che dal cambiamento delle città dalle realizzazioni prodotte in disaccordo con ogni affermato programma o ambizione urbana. Molti degli edifici del 1960 sono realmente goffi e sgraziati ma seppur loro hanno poca virtù estetica o qualità, hanno un senso di essere deliberati nonostante il loro legame con un piano o una guida.

L. C. Come per la Piccadilly Plaza di Manchester o il Bull Ring in Birmingham, molte città inglesi hanno il loro centro, il loro cuore ridisegnato. Questi esempi sono identificabili o distinguibili tra gli altri? Tu pensi che questo sia importante?

R. K. Le persone sono convinte che la bellezza, per esempio, della Piccadilly Plaza di Covell & Matthews, sia riscontrabile ai loro sensi nell'aspetto programmatico di città come Londra o Manchester. Io sono sempre più meravigliato della semplicità della produzione di tale architettura. Per contrasto oggi è quasi osceno tale riproposizione. Ironicamente l'identità è diventata un' obbligazione. Noi siamo in un invidiato grande momento nel senso che, sebbene probabilmente non esplicitiamo un condono delle virtù capitalistiche, contribuiamo al taglio dell'identità spesso al costo dell'autenticità che facilmente coesiste con la più *naive* architettura dei nostri immediati predecessori.

L. C. Vuoi dire che la progettazione delle case pubbliche non è più possibile?

R. K. Non c'è più possibilità o nessuno ci crede più.

L. C. Tu hai parlato a lungo di Cedric Price e della sua importanza ed hai anche discusso sull'ideologia o teoria che non ha realmente giocato un grande ruolo in Inghilterra. Dato che lui non ha costruito quasi nulla, come spieghi questa apparente contraddizione?

R. K. Io penso che Cedric Price ha fatto incredibili cose. Lui è un ideologo ma non un teorico. In genere io sono molto scettico sul fatto che qualcuno possa essere teorico dell'architettura perché realmente non ci sono teorie. Ci sono precedenti direzioni e movimenti che generano forme ed è molto importante separare questo dalla teoria. La cosa più interessante di Price per me è che mentre lui è, in un certo modo, un architetto nostalgico e conservativo il suo più radicale ed innovativo contributo è l' implacabile e senza fine questione della richiesta e pretesa dell'architettura e degli architetti. Lui è uno scettico che tortura una disciplina conservativa. Così nel 1960 il suo fascino è duplice: su un braccio c'era la misura della sincerità e serietà degli sforzi e su un altro la spietatezza della messa in discussione di tale sforzo da parte di persone come Price.

Presumibilmente c'è un'interna connessione tra i due e lui può solo essere spietato poiché il periodo produce difficili e competitive forme.

L. C. Ci sono curiose anomalie in questa situazione. Per esempio, non solo la storia dell'architettura di Nikolaus Pevsner ma anche Peter e Alison Smithson provano a preservare i paesaggi urbani del XVIII secolo di Bath e l'Arco di Euston a Londra. Quindi c'è sia la posizione conservativa che la più avanguardista appartenente ad un forte senso della storia attribuito in un ruolo o ad una posizione nel presente ma quasi nessuno propone una tabula rasa.

R. K. L'intera pubblicazione della tabula rasa è realmente interessante poiché credo che un senso della storia è radicato in architettura probabilmente in modo più tacito che in ogni altra professione. Ad esempio l'avanguardia in architettura è conosciuta molto di più rispetto alle avanguardie artistiche da parte degli studenti di architettura. Il nostro fondamentale materiale genetico è antico ed io non sono sorpreso e non lo definirei come una forma di conservatorismo poiché questi elementi, come la Euston Arch, sarebbero una pubblicazione per la conservazione. Non posso immaginare un architetto singolo al momento che propone di liberarsi dal senso storico, eccetto, forse, solo per gli interessi dello sviluppo commerciale. Il mito della tabula rasa ha avuto un'interessante vita in architettura basti pensare che è stato proposto nel 1920 come una poetica nozione letterale. Poi dopo la seconda guerra mondiale il mondo si è capovolto, iniziando il più serio crimine che un architetto potesse mai commettere. Esso era una forma di propaganda usata per gli architetti per produrre le loro ragioni più vivamente e presumibilmente anche per avanzare nella loro carriera ma poi diviene la propaganda dei non architetti contro gli architetti.

L. C. Il caso più estremo potrebbe essere Le Corbusier?

R. K. Non ho mai creduto che ci fosse un serio sforzo di Le Corbusier di essere un antistorico, egli è per lo più un mito che ha spostato l'architettura come un'impensabile forma di peccato originale.

L. C. Vuoi dire che non intende eseguire i suoi programmi? non è intenzionato a radere al suolo una grande parte di Parigi?

R. K. No. Io sono sicuro che lui abbia scelto la più bella parte di Parigi semplicemente per dimostrare il suo punto di vista. Bisognerebbe ricordare che dopo la seconda guerra mondiale ci sono state molte situazioni in cui si è riconfigurata la tabula rasa. Penso che qualcuno dovrebbe scrivere realmente una seria storia della tabula rasa e così potremmo scoprire alcune incredibili discrepanze comparate con la storia ufficiale. Per esempio sono totalmente convinto che un progetto come il Robin Hood Gardens di Peter e Alison Smithson è in ogni suo senso concettualizzato e coesistente con tutto il contesto.

L. C. In un modo differente Richard Hamilton e Reyner Banham sembrano essere un'altra chiave della figura di questa era. Per quanto riguarda questi punti, forgiando una nuova alleanza tra l'evidente moderno e la storia, Banham, nel testo *Theory and Design in the First Machine Age*, essenzialmente riscrive la storia del primo novecento con il futurismo e regole formative e allo stesso tempo sta scrivendo sull'innovativo design automobilistico e sui nuovi oggetti industriali.

R. K. Credo che il cosiddetto purismo, di cui gli architetti sono spesso accusati, sia una proiezione, quasi una speranza. L'architettura

è un tropo strano per esser associata con l'eliminazione sia all'interno che all'esterno del proprio dominio del purismo e dell'intolleranza e, al di fuori di ogni sorta di ambiguità, è considerata incongruente. Per il mondo esterno la consistenza dell'architettura è un dato di fatto da cui si devia a proprio rischio e pericolo.

L.C. Nel 1960 c'è stato un grande contrasto tra l'Inghilterra e l'America, dove la nozione di tabula rasa era polemicamente invocata per gli artisti che vanno da Barnett Newman a Tony Smith e Donald Judd. Quando tu hai scritto *Delirious New York* in New York all'inizio del 1970 hai sentito che stavi scrivendo in un ambiente con nozione di rivalità?

R. K. Questa probabilmente sembra una sottile differenza ma è importante e *Delirious in New York* è stato scritto come una polemica contro la prima composizione e firme del post-modernismo in architettura piuttosto che come un argomento contro la modernità. Questo è definitivamente un libro tra Europa e America infatti è dissacratorio con la mentalità europea che mi guidava ma allo stesso tempo usavo "una forma di America" contro il Post modern Americano. Così, in questo senso, esso ha una doppia agenda. La mia ambizione, con *Delirious New York*, è di identificare e porre chiaramente un altro modernismo. Noi Europei siamo responsabili e pratici di idee Suprematiste, Dadaiste, Surrealiste, ma conosciamo ben poco del mondo delle sperimentazioni che di fatto occupa il parallelo negli U.S.A. tra le guerre del modernismo americano. Le identificazioni di particolari forme di Modernismo, negli USA, sono state glorificate con lo storicismo ed il post modernismo. Se osservassimo il 1970 ci accorgeremmo che c'erano momenti in cui i nostri uffici, insieme a pochi altri, realmente sembravamo isolati nella ricerca e nel mantenimento delle istanze del Modernismo.

L. C. Perché hai lasciato l'Inghilterra per gli USA? sei insoddisfatto per quello che è successo in architettura in Inghilterra?

R. K. Se ora guardassi indietro a quando sono stato studente potrei rispondere positivamente sul puritanesimo, guardando le immagini dell'Inghilterra del 1960. Successivamente il puritano aspetto dell'architettura mi ha sconvolto e da qui la ragione per cui ho lasciato l'Europa ed i motivi sono stati la frustrazione dell'imposizione delle limitazioni sull'architettura e sul senso dell'interesse della città storica con veemenza lanciata da persone come Aldo Rossi, i quali sono soliti discreditarne i nuovi sviluppi dell'architettura.

L. C. Hai lasciato l'Inghilterra nel 1972 dopo che Banham è rientrato, con molte persone a suo seguito, dagli ambienti americani degli anni 60. Cedric Price non è tra questi e lui non ha costruito quasi nulla. Tu pensi che il suo contributo sarebbe stato differente se avesse lavorato in America o lui è dipeso dai suoi confronti?

R. K. Questa è veramente un'interessante questione. Lui ha partecipato a competizioni internazionali per esempio alla realizzazione della Villette a Parigi. Se la mia memoria è corretta, io penso che lui abbia proposto anche un progetto per la realizzazione di un quartiere in Florida. Ha viaggiato regolarmente in America ed in altri continenti che sono considerati come avamposti delle discussioni di Londra. Sono incantevoli le sue risposte ed io non sono sicuro che qualcuno abbia conosciuto realmente il loro significato e forse in qualche modo lui rappresenta le nostre colpevoli coscienze.

L. C. Sull' inesplorata direzione?

R. K. Sì, infatti se considerassimo la nuova biblioteca di Seattle, forse in un patetico modo e provassimo ad essere Cedric Price, potremmo notare la piegatura e le sfaccettature di questo edificio piuttosto vicine in termini diagrammatici e meccanici a quelle dell'Aviary di Price per il London Zoo.

L. C. Meraviglioso se tu potessi tracciare un altro riferimento architettonico ispirato al Fun Palace di Price, essendo un edificio non gerarchico delineato da una buona cultura in cui le persone costantemente riposizionano elementi in ordine a differenti forme artistiche giunti come un gioco, tutto ciò è tipico nel Center Pompidou nel suo concepimento originalmente?, o nel tuo progetto per la Los Angeles County Museum of Art?

R. K. Io non conosco una singola persona che non creda che il Pompidou sia derivato da qualche connessione con il Fun Palace. L' LACMA non è libero per tutti e rappresenta più un tentativo di accordo con il museo enciclopedico in generale. Il Pompidou invece è essenzialmente un edificio loft su parecchi livelli. Con la proposta LACMA io tentai di esplorare quale potesse essere teoricamente il grandissimo potenziale di un museo enciclopedico che mostrasse il suo sviluppo parallelamente allo scorrere del tempo. Esso offre una panoramica delle varie linee del tempo. In un comune museo storico, il soggetto è la gerarchizzazione degli spazi periodi e le categorie sono poste nel giusto posto infatti hanno sezioni o padiglioni. L'assenza di tali gerarchie ha condotto LACMA ad esser progettata su un solo piano ed è stata presentata come un griglia storica nella quale ogni cosa può essere posizionata in modo da poter vedere lo sviluppo delle culture nel tempo e dare risalto alle differenze.

L. C. Ma il suo cuore è posto all'interno di una neutrale intelaiatura?

R. K. Penso che il modulo non è stato neutrale forse lo è stato solo nella prima proposta. Avremmo dovuto presentarlo il 12 settembre 2001 ma dopo l'11 settembre la presentazione è stata rinviata e nel frattempo lo abbiamo modificato drasticamente.

L. C. Quali sono stati i paradigmi che vi hanno allontanato dalla neutralità?

R. K. In qualche modo dopo l'11 settembre abbiamo sentito la neutralità troppo fredda. Le ragioni nell'architettura sono delicate perché i progetti sono presentati come ragioni o come ragionamento, anche se sono semplicemente azioni intuitive o adattamenti alle contingenze.

L. C. Tu pensi che l'idea del Fun Palace non sia più fattibile in questo momento?

R. K. Io penso che potrebbe essere così e forse la mostra al TATE MODERN evidenzia il grado nel quale non sia più possibile. Lo spazio vuoto del TATE potrebbe essere visto come il Fun Palace, ed esso risulterebbe molto eccitante se potesse essere applicata l'idea di Price ma esso è diventato un rigido programmato spazio museale. [...]. Sebbene non ci siano più multi discipline attive oggi esso sembra troppo rigido per esporre le scoperte che poi sono state fatte.

L. C. L'altra idea di Cedric Price su cui desidero chiederti riguarda la sua nozione di magnete come distinzione dal'icona comunicata, costruita ed integrata in un contesto. Magnete implica un certo grado di coesione piuttosto di esclusione come un comunicato firmato?

R. K. Bisogna pensare che Price è fortunato in qualche modo: più del suo lavoro e più delle sue dichiarazioni, sono interessanti le idee

della necessità della firma in architettura, come successivamente poi è emerso. Essa è la più corrosiva idea del tradizionalismo accademico. In questo momento ciò crea un incredibile pressione perché essa è inevitabile. Non c'è modo di superarlo con la sola astuzia, forse può essere ignorata con più o meno sforzo.

L. C. C'è un'implicita rivendicazione nella mostra *'Art & the 60s'* basata sulle differenze tra 1960 e il 1990 che sono stati momenti straordinari nella cultura Britannica.

R. K. Il 1990 è stato emozionante per lo più per l'internazionalismo della nazione ma non ha alcun'intima relazione con il 1960. La cosa speciale del 1960 nel UK è individuabile nella capacità delle persone di essere simultaneamente parrocchiali, creative e innovative e di solito questi tre fattori sono separati. Ci sono state bizzarre fiabe, molti miopi ed intensi appariscenti sodalizi con affascinanti campi di scoperta. Penso che la principale differenza tra il 1960 e il 1990 stia nell'ultimo parrocchiale momento usato quasi come "un arnese". Quando io sono andato all'Architectural Association nel 1968 c'era una stanza da pranzo con posate e camino e questa è un'incredibile scena perché il più moribondo elemento della cultura inglese stava per esser usato come proposta contro l'avanguardia. C'è una mutuale assicurazione ed interdipendenza per le istanze dell'avanguardia in cui, nel suo sfondo, noi identifichiamo l'ultimo spasmo di una particolare cultura che non avrebbe potuto perdere. Penso che c'è un gradito piacere in esso. Questo tipo di regola-gioco è quasi assente ora perché, essenzialmente oggi, non si può più avere il lusso dello sfondo e contemporaneamente del primo piano poiché ogni cosa è diventata primo piano.

L. C. Così anche al Courtauld Institute of Art, poi trasferito al Robert Adam house, le separazioni dei ruoli tra la docenza destinata alla grande scala cerimoniale e gli studenti-disegnatori destinati all'utilizzo del retro scala, è collassato. Tutti mangiano insieme nella piccola caffetteria di cattivo gusto che poi è stata valorosamente gestita da una sola donna. Anche se pieno di contraddizioni il Courtauld è stato effettivamente molto produttivo.

R. K. Probabilmente si può rintracciare l'appiattimento di una certa cultura con la modernizzazione dei bar dagli interni Minimalisti.

L. C. Questo ci porta indietro all'idea che lei ha recentemente affermato: oggi noi richiediamo sempre più adattamenti lussuosi. Questa azione mira all'improvvisazione?

R. K. L'improvvisazione è una bella parola poiché essa connette Banham e Price ma non possiamo più far fronte a questo.

Bibliografia

- Alex Frangos, J. C. (2003, Dicembre 18). Architects World-Wide Go East. *The Asian Wall Street Journal*, p. A10.
- Aquarone, A. (1961). *Antologia degli scritti politici di Thomas Jefferson*. Bologna: Il Mulino.
- Argan, G. C. (1974). *L'arte moderna*. Roma: Sansoni.
- Assunto, R. (n° 5-6 1962). introduzione alla critica del paesaggio. *De Homine*, .
- Banfi, A. (1967). *Principi di una teoria della ragione*. Roma: Riuniti.
- Banham, R. (1988). Edison, Missing Pioneer. *Daidalos* 27 .
- Banham, R. (2004). *Architettura della Seconda Età della Macchina*. Milano: Electa.
- Banham, R. (vol 118, 1955). Man, Machine and Motion. *Architectural Review*, pp 20.
- Banham, R. (April 1959). Neoliberty. *The Italian Retreat From Modern Architecture. Architectural Review* .
- Banham, R. (19 sett. 1959). On Tair Carn Isaf. *New Statesman* 58 , 354.
- Banham, R. (giugno 1962.). Towards a pop architecture. *Architettural Review* .
- Banham, R. (1 September 1955). Vehicles of desire. *ART*, p.3.
- Banham, R. (vol 54). Where Man Meets Machine. in *The Listener*, , pp. 325.
- Biraghi, M. (2004). *Architettura della Seconda Età della Macchina*. Milano : Mondadori Electa.
- Branzi, A. (21/12/1971). *lettera a Charles Jencks*. Milano: Archivio Deganello.
- Brusatin, M. (1989). *Storia delle immagini*. Torino: Einaudi.
- Bussagli, M. (1973). *Architettura Orientale*. Milano: Electa.
- Cacciari, M. (2009). *La Città*. Villa Verucchio: Pazzini.
- Cacciari, M. (2004). *Nomadi in prigione, La città infinità*. Milano: Mondadori.
- Cedric Price, F. N. (n°27,1994). Engineers and architecture: Newby and Price. *Cedric Price, F. Newby, R. Landau "Engineers and archite in Annals of Architectural Association School of Architecture* , p.26.
- Celant, G. (2008). *Rem Koolhaas; Unveiling The prada Fondazione*. Milano: Fondazione Prada.
- Champy, J. (2005). *Re-engineering management*. New York: HarperBusiness.
- Corretti, G. (10/03/1969). *taccuino*. Firenze: Archivio Corretti.
- Cuomo, A. (2009). *Nichilismo e Utopia nell'architettura tedesca contemporanea*. Milano: Franco Angeli.
- Deleuze, G. (2003). *Che cos'è L'atto di creazione?* Napoli: Napoli.
- Dickens, C. (2010). *Tempi difficili*. Roma: Newton.
- Ernesto N. Rogers, C. o. (n°215 del 1957). Continuità o Crisi. *Casabella*, p 63.
- Farman, J. E. (n°104 del 2000). Pure Pop for Now People. Reyner Banham, Science Fiction and History. in *Lotus*, pp 112-131.
- Fazio, M. (2000). *Passato e futuro delle città*. Torino: Einaudi.
- Federico Bucci, M. M. (2008). *Luigi Moretti opere e scritti*. Milano: Electa.
- Frampton, K. (n°23 fall 2005/Winter 2006). *Harvard Design Magazine* .
- Frampton, K. (n°23 fall 2005/Winter 2006). The Work of Architecture in the Age of Commodification. *Harvard Design Magazine*, p.2.
- Freedberg, D. (1990). *The Power of Images. Studies in the History and Theory of Response*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Frempton, K. (2007). *Modern Architecture, a Critical History*., London: Thames e Hudson.
- Fusco, R. D. (1967). *Architettura come Mass Medium*. Bari: Dedalo.
- Green, D. (n° 21 anno dicembre 1978). *Lotus international*, p.8.
- Gregotti, V. (2008). *Il territorio dell'architettura*. Milano: Feltrinelli.
- Heidegger, M. (1958). *Batir, Habiter, Penser, in Essais et conférences*. Paris: Gallimard.
- Honnef, K. (2004). *Pop Art*. Colonia: Taschen.
- Husserl, E. (1965). *Idee per una fenomenologia pura*. Torino: Einaudi.
- Jencks, C. (1973). *Modern Movements in Architecture*. New York: Anchor Book,.
- Koolhaas, R. (Electa). *Delirium New York*. Milano : Electa.
- Koolhaas, R. (2004). *Content*. Taschen.
- Koolhaas, R. (2003). *Delirius No More. Wired*, pp166-9.
- Koolhaas, R., & Mau, B. (2002). *SMLXL*. New York: Monacelli Press.
- Kotter, J. (1995). *The new rules*. New York : Dutton.
- Loos, A. (2005). *Parole nel vuoto*. Milano: Gli Adelphi.
- Magris, C. (2006). *L'infinito viaggiare*. Milano: Mondadori.
- Manfredo Tafuri, F. D. (2005). *Architettura Contemporanea*. Milano: Electa.
- Mathews, S. (2007). *From Agit-Prop to Free Space: The architecture of Cedric Price*. London: Black Dog publishing .
- McLuhan, M. (1981). *Gli strumenti*. Milano: Il Saggiatore.
- Moholy-Nagy, L. (1947). *The New Vision*. New York: Wittenborn.
- Natalini, A. (3 March 1971). Superstudio. Londra: AA School of Architecture lecture.
- Paci, E. (1961). *Prefazione del testo La crisi delle scienze europee e la fenomenologia trascendentale*. Milano: Il Saggiatore.
- Pavese, C. (1952.). *Il mestiere di vivere*. Torino: Einaudi.
- Pettina, G. (1982). *Superstudio, Storie, figure, architettura*. Firenze: Electa.
- Pica, A. (1949). Crisi dell'architettura europea., *Domus* n°243 , pp.26-28.
- Pica, A. (n°5 Luglio-Agosto 1951). Propositi e forme della Nona Triennale. in *Spazio*, pp25-34.
- Pica, A. (n°5 Luglio-Agosto 1951). Propositi e forme della Nona Triennale. in *Spazio*, pp25-34".

- Ponty, M. M. (2003). *Fenomenologia della percezione*. Milano: Bompiani.
- Price, C. (14 May 1964). A Laboratory of Fun. *New Scientist* .
- Price, C. (2003). *Cedric Price, Re:CP*, Birkhauser. Boston-Berlin : publishers for architecture Base-Boston-Berlin .
- Rogers, E. N. (1957). Continuità o Crisi. in *Casabella* n°215 , p 63.
- Ross, A. D. (7 aprile 1960). Art and Communication Theory. *ICA archive*.
- Rostagni, C. (2008). *Luigi Moretti 1097-1973* . Milano: Electa .
- Séguéla, J. (1986). *Non dite a mia madre che faccio il pubblicitario... Lei mi crede pianista in un bordello*. Milano: Lupetti.
- Sennett, R. (2009). *L'uomo flessibile*. Milano: Feltrinelli.
- Smithson, A. P. (n.18 Novembre 1956). But today we collect ads. *Art* .
- Sudjic, D. (2009). *Il Linguaggio delle Cose*. Bari: Editori Laterza.
- Tafuri, M. (1980). *La sfera e il labirinto. Avanguardie e Architettura da Piranesi agli anni '70*. Torino : Einaudi.
- Tafuri, M. (gennaio-aprile 1969). Per una critica dell'ideologia architettonica. *Contropiano* , pp 38-40.
- Tafuri, M. (1986). *Storia dell'architettura italiana 1944-1985* . Torino: Einaudi.
- Tatarkiewicz, W. (1993). *Storie di sei Idee*. Palermo : Aesthetica edizioni.
- Tronti, M. (1966). *Marx, forza lavoro, classe operaia, in operai e capitali*.. Torino : Einaudi.
- Tronti, M. (1966). *Operai e Capitale*. Torino : Einaudi.
- Valk, F. A. (18/03/1970). lettera agli Archizoom Associati – *Andrea Branzi*. Firenze: Archivio Bartolini.
- Veblen, T. (1969). *La teoria della classe agiata*. Torino: Utet.
- Wolfe, T. (2009). *Maledetti Architetti*. Milano: Bompiani.